FILM

MAGAZYN ILUSTROWANY
18 II 1979 ● NR 7 (1576) ● ROK XXXIV
CENA 5 ZŁ

POSŁOWIE O KINEMATOGRAFII

31 stycznia sejmowa Komisja Kultury i Sztuki omówiła główne problemy rozwoju filmu i kinematografii.

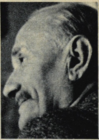
Podstawą dyskusji była przedstawiona posłom informacja Ministerstwa Kultury i Sztuki.

W imieniu podkomisji do spraw filmu głos zabrał pos. Wilhelm Szewczyk, który podkreślił miejsce twórczości filmowej w kształtowaniu postaw obywatelskich oraz trwałym wzbogacaniu dorobku naszej kultury narodowej. Jednak dalszy rozwój tej dziedziny sztuki w Polsce w znacznym stopniu utrudnia brak nowoczesnej, odpowiednio wyposażonej bazy technicznej. Problem ten rozwiąże przede wszystkim budowa wytwórni filmów fabularnych w Warszawie. Jak najszybszego przeciwdziałania wymaga spadek liczby miejsc w kinach, pilną sprawą jest też zapewnienie odpowiednich pomieszczeń dla Filmoteki Polskiej, w której zbiorach znajdują się najcenniejsze osiągnięcia kinematografii polskiej i światowej.

Podobne postulaty zgłosili inni posłowie, m.in. Mariusz Dmochowski, Gustaw Holoubek, Wojciech Żukrowski, Anna Kochanowska, Eugeniusz Mielcarek i Witold Jankowski.

POLSKO-CZECHOSŁOWACKA WSPÓŁPRACA

1 lutego dyrektor generalny czechosłowackiego filmu Jiři Purš i dyrektor generalny w Ministerstwie Kultury i Sztuki Zbigniew Sołuba podpisali umowę o współpracy kinematografii CSRS i PRL w latach 1979 – 1980. Dokument przewiduje uroczyste premiery filmów polskich w Czechosłowacji i czechosłowackich w Polsce, wymianę delegacji twórców, techników i pracowników rozpowszechniania. Obie strony dążyć będą do wspólnej realizacji filmów fabularnych i rozwoju usług filmowych. Umowa zakłada też zacieśnienie współpracy pomiędzy archiwami filmowymi i prasą filmową obu krajów.



TADEUSZ BIAŁOSZCZYŃSKI

24 stycznia zmarł w wieku 79 lat wybitny aktor dramatyczny Tadeusz Białoszczyński. Był wychowankiem Miejskiej Szkoły Dramatycznej w Krakowie. Od 1921 roku występował na scenach Krakowa, Łodzi, Lwowa, Poznania i Warszawy, odnosząc sukcesy przede wszystkim w wielkim repertuarze romantycznym i tragicznym, w słynnych inscenizacjach Wilama Horzycy, w „Życiu snem" Calderona, w „Hamlecie" Szekspira, w „Wyzwoleniu" i „Akropolis" Wyspiańskiego. Pierwszą rolę filmową stworzył już jako dojrzały aktor – w „Dziewczętach z Nowolipek" Józefa Lejtesa, jednym z najlepszych utworów przedwojennego polskiego kina. Znakomita dykcja, piękny głos o szlachetnym tonie, wspaniała sylwetka predestynowała go do grania nieprzeciętnych postaci. Taką była tytułowa postać w historycznym fresku „Kościuszko pod Racławicami", takie role dominowały w powojennym dorobku Białoszczyńskiego, od Joachima Lelewela w „Młodości Chopina" do starego Borowieckiego w „Ziemi obiecanej". Ostatnio wystąpił w filmie „Panny z Wilka" Andrzeja Wajdy.

Tadeusz Białoszczyński za swoje osiągnięcia twórcze odznaczony był Krzyżami Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski i Oficerskim. Był też laureatem nagrody państwowej, nagrody Prezesa Komitetu do Spraw Radia i Telewizji (dwukrotnie) oraz nagrody miasta Krakowa.

FILMOTEKA

Nowy film japoński

W dniach 6 – 11 lutego odbył się w „Iluzjonie" Filmoteki Polskiej przegląd „Nowy film japoński" zorganizowany przy pomocy Japan Film Library Council. W przeglądzie znalazły się filmy zrealizowane w ciągu ostatnich czterech lat.

Ambicje społeczne wyróżniają film „Daleka droga", debiut znanej aktorki Sachiko Hidari, dający obraz niełatwego życia rodziny kolejarzy w ciągu trzydziestu lat.

Wśród upośledzonych wychowanków domu dziecka rozgrywa się akcja „Matki Mariko" – poetyckiej, na poły dokumentalnej opowieści o przyjaźni kilkuletniego chłopca z opiekunką. Autorką filmu jest Mariko Miyagi, która założyła dom opieki dla upośledzonych dzieci.

Klasyczne motywy japońskich komedii sparodiował debiutant Kazuki Omori w filmie „Orange Road Express".

Dwa filmy reprezentują dorobek doświadczonego reżysera Kazuo Kuroki. W „Zagubionej miłości" powraca klasyczny motyw kina japońskiego: zagrożenia wynikającego z eksperymentów nuklearnych. Natomiast „Rozgrzewka" jest analizą obsesji młodego chłopca, marzącego o zawodzie scenarzysty.

Jedynym filmem nawiązującym do przeszłości było „Podwójne samobójstwo w Sonezaki" Yasuzo Masamury. Uwspółcześnione motywy teatru Kabuki wykorzystano tu dla przedstawienia tragicznej miłości gejszy i biednego młodzieńca.

KRÓTKI METRAŻ

Debiuty w Studiu Miniatur

Dwie osoby debiutowały w ubiegłym roku w Studiu Miniatur Filmowych. Joanna Zacharzewska-Fedorowicz w filmie „Maestro" zwróciła uwagę na bezskuteczność walki z plagą śmieci, wytwarzanych przez współczesną cywilizację. Kult samochodu wyszydził Leszek Gałysz w filmie „Jego pierwsza miłość".

ROZMOWA Z PÁLEM PAPEM I ISTVÁNEM KRASZTELEM

Warszawa, Marszałkowska 80

Widzowie, twórcy i krytycy przywykli już do cotygodniowych spotkań z filmem węgierskim w Warszawie, do regularnych wizyt najwybitniejszych reżyserów znad Dunaju, do szczerych dyskusji ułatwiających zrozumienie dzieł i problemów węgierskiej kinematografii. Organizatorem konfrontacji jest Węgierski Instytut Kultury, który niedawno obchodził swoje trzydziestolecie. O doświadczeniach zasłużonej placówki mówią Pál Pap i István Krasztel, wicedyrektor i sekretarz instytutu.

● **Jak doszło do tego, że film zaczął odgrywać decydującą rolę w działalności instytutu?**

PÁL PAP: Dzieje instytutu, który w ciągu trzydziestolecia czterokrotnie zmieniał swoją siedzibę, przenosząc się do coraz obszerniejszych pomieszczeń, są świadectwem rozwoju kultury powojennych Węgier i wzrastającego zainteresowania naszym krajem wśród polskiego społeczeństwa. Film od początku pełnił ważną funkcję w propagowaniu naszych osiągnięć kulturalnych, gospodarczych i społecznych, choć kiedyś był tylko środkiem przekazu, źródłem informacji. Później wykorzystywaliśmy szanse, jakie dawały międzynarodowe sukcesy nowego kina węgierskiego w drugiej połowie lat sześćdziesiątych. Filmy Miklósa Jancsó (począwszy od „Desperatów") wywołujące protesty jednych widzów i entuzjazm innych, torowały drogę utworom innych reżyserów węgierskich: Istvána Szabó, Ferenca Kósy, Andrása Kovácsa, Zoltána Fábriego. W 1970 r. udało się zorganizować w Jabłonnie polsko-węgierskie sympozjum, na którym zaprezentowano kilka filmów młodych, wówczas jeszcze nieznanych reżyserów. Filmy przysłane na sympozjum pokazano potem w „Kwancie", gdzie spotkały się z żywą reakcją publiczności studenckiej. To był przełomowy moment, od którego zaczęła się nasza stała współpraca z dyskusyjnymi klubami filmowymi, wśród których największą aktywność przejawiał warszawski „Kwant". Każdy nowy film wywoływał w tym klubie długą, szczerą dyskusję.

ISTVÁN KRASZTEL: Ta atmosfera sprawia, że węgierscy reżyserzy chętnie przyjeżdżają do Warszawy z najnowszymi filmami, często nawet przed budapeszteńską premierą. Zauważyliśmy, iż liczą się bardzo z opinią polskiej publiczności, tej z „Kwantu" i z naszych pokazów, a przede wszystkim z sądami polskich krytyków.

P. PAP: Nie zawsze mają zaufanie do węgierskiej krytyki, która mimo tradycji Béli Balázsa czasem nie potrafi się zdobyć na wnikliwe analizy zawartości ideowo-artystycznej filmów. Polscy krytycy nieraz znajdują w naszych filmach sprawy i wartości nie dostrzeżone na Węgrzech. Tak było na przykład z filmem Ferenca Kósy „Poza czasem": dopiero w Warszawie zrozumiano uniwersalność dramatu więzionych komunistów.

I. KRASZTEL: W ciągu kilkunastu lat Warszawę odwiedzili niemal wszyscy wybitni reżyserzy węgierscy, a także wielu młodych twórców, wychowanków Studia im. Béli Balázsa.

P. PAP: Przy okazji tych wizyt nawiązano wiele osobistych kontaktów z polskimi twórcami. Niektóre z nich przyczyniły się do rozwinięcia współpracy między naszymi kinematografiami, do angażowania polskich aktorów do węgierskich filmów, wspólnych realizacji, wymiany usług filmowych.

I. KRASZTEL: Nie ograniczamy się tylko do prezentacji najnowszych filmów, w kilku cyklach przedstawiliśmy najwybitniejsze osiągnięcia kina węgierskiego po wojnie.

● **A jednak mimo wieloletniej pracy instytutu i dobrej prasy, filmy węgierskie nie zdobyły polskiej publiczności...**

P. PAP: Węgierscy twórcy wyrażają swoje przekonania, niepokoje, obsesje, językiem osobistym, nowoczesnym, nie zawsze zrozumiałym nawet dla rodzimej publiczności. Ale każdy film ma swoją publiczność, choćby niewielką. Wydaje mi się, węgierskie filmy są po prostu zbyt rzadko w repertuarze polskich kin, których, jak sądzę, jest o wiele za mało.

I. KRASZTEL: Dlatego też dużą nadzieję pokładamy w klubach filmowych, z którymi systematycznie współpracujemy organizując imprezy, seminaria i przeglądy. Do ich dyspozycji, a także do dyspozycji innych zainteresowanych instytucji i stowarzyszeń mamy między innymi 30 filmów fabularnych, nie wyświetlanych w polskich kinach i telewizji oraz 300 krótkometrażowych, w tym kilkanaście ze Studia im. Béli Balázsa. Staramy się też przekonywać do filmu węgierskiego środowiska artystyczne i dziennikarskie, które mogą wpływać na zainteresowania polskiej widowni.

Rozmawiał:
BOGDAN ZAGROBA

Maja Komorowska, István Krasztel i dyrektor instytutu Dániel B. Hegedüs podczas jednej z imprez filmowych

KOMUNIKATY

Zamienione zdjęcia

W części nakładu numeru 6 „Filmu" znalazły się błędy, wynikłe wskutek zamiany w drukarni trzech zdjęć: na stronach 8, 15 i 17. Czytelników do których trafiły egzemplarze z błędami serdecznie przepraszamy.

Na okładce:
MAGDALENA WOŁŁEJKO
gra w filmie „Płomienie" (str. 9)
Fot. Serge Sachno

Jak uczyć reżyserii? Jaką rolę w rozwoju talentu może odegrać szkoła? O kilka refleksji na ten temat poprosiliśmy Henryka Klubę, dziekana Wydziału Reżyserii PWSFTviT w Łodzi.

Edukacja reżysera

HENRYK KLUBA

Mam ochotę o tym mówić z ograniczoną odpowiedzialnością. Mimo wieloletniej praktyki poczucie kompetencji nie chce się uformować. W codziennej realizacji określonych założeń raz po raz pojawiają się wątpliwości, luki, ślepe uliczki. Praktykowane sposoby szybko ulegają relatywizacji, trudno wynaleźć nowe lub brak narzędzi do ich wypróbowania.

Bo jaka jest najkrótsza i najskuteczniejsza droga do opanowania reżyserskiego rzemiosła?

Załóżmy, że natura może wykształcić reżysera. Wystarczy pogłębiona refleksja nad gotowymi dziełami, ich analiza. Potrzebna jest pewnie jeszcze jakaś praktyka filmowa – i już gotowy reżyser. Swobodnie uformowana osobowość twórcza, wyobraźnia nie skażona regułami. Reszta jest pracą, poszukiwaniem i obserwacją. W sumie – droga bezpieczna i lojalna wobec indywidualności przyszłego twórcy filmowego. Być może.

Reżyserskiego rzemiosła uczymy także w szkole. Oczywiście ta droga jest zupełnie inna. Czy rzeczywiście inna?

Czy się chce, czy nie, w sensie psychologicznym komunikaty o tajnikach warsztatu reżysera filmowego przybierają charakter imperatywny. Można przypuszczać, że każde nauczanie zmierza do systematyzacji, precyzowania zasad i reguł, do kwalifikacji środków artystycznych. W obszarze spraw artystycznych to są już prawie zarzuty. Aby je wzmocnić, dodajmy, że ucząc zwracania uwagi na reguły i zasady zabijamy wrażliwość i odwagę, niszczymy zadatki na oryginalność. Skutek – wypaczenie lub przeciętność, która nawet w filmie jest nie do zniesienia.

W tym miejscu trzeba odpowiedzieć na pytanie: czy ta edukacja zdolna jest w jakikolwiek sposób uwiarygodnić istnienie takich zasad, czy zdolna jest uwiarygodnić ich skuteczność artystyczną, a także czy mamy na tyle zdrowego rozsądku i odwagi, aby te zasady relatywizować?

Próbując odpowiedzi nie mam zamiaru ukształtowania za wszelką cenę pozytywnego obrazu szkolnej edukacji. Niech to będzie tylko próba refleksji nad zadanym tematem. Bo w końcu zgłębiać arkana artystycznego rzemiosła – a do takich zaliczam reżyserię filmową – to prowadzić nieustanne doświadczenie, któremu towarzyszyć powinna właśnie refleksja i chłodna analiza. I nie jest dla tej sprawy istotne, czy w technice nauczania doświadczenie wyprzedza teorię i analizę, czy też określone założenia sprawdzane są w doświadczeniu. Bo jedno i drugie zmierza do poznania.

Umieć reżyserować to – najprościej rzecz ujmując – opowiadać sensownie i zajmująco o formie filmowego spektaklu. Żeby się do tego zabrać, potrzebna jest, jak sądzę, podstawowa umiejętność – umiejętność porządkowania. Oczywiście zawsze mogą znaleźć się ludzie, którzy w wysokim uporządkowaniu dopatrzą się grzechu, a w bałaganie cnoty. Tym lepiej, bo wszystkich tajemnic rzemiosła i utworu artystycznego odsłonić się nie da. Cokolwiek by się jednak o tych „czynnościach porządkowych" powiedziało, jedno jest pewne: w takiej próbie może już przejawić się fenomen twórczy w jego realnym przebiegu, a przede wszystkim reżim i samodyscyplinowanie twórcze.

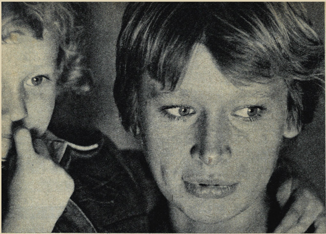
Wyższym stopniem porządkowania winna być, jak się zdaje, jego intensyfikacja oraz możliwości wyrazowe tego porządku. Zawiera się w tym także możliwość hipertrofii, przerysowania dowolnie wybranego elementu. Sprowadzając całą rzecz do wymiarów praktycznych – chodzi o to, aby najpierw osiągnąć taką wiedzę reżyserską, która pozwoli na umiejętne zrealizowanie informacyjnego opowiadania filmowego, by potem próbować ekspresji zdolnej do samodzielnego istnienia w formie sceny czy utworu filmowego.

Spróbujmy opisać praktyki pedagogiczne na przykładzie jakiegoś swobodnie wybranego elementu reżyserskiego warsztatu. Niech to będzie dla przykładu inscenizacja, a więc organizacja wydarzenia w przestrzeni i w czasie.

Nie ma wprawdzie określonych i gotowych teorii inscenizacyjnych,

ciąg dalszy na str. 4

Danuta Kowalska i Eugeniusz Priwiezencew w filmie „Wielki podryw" Jerzego Kołodziejczyka i Jerzego Trojana



Jadwiga Jankowska-Cieślak w filmie „Pani Bovary to ja" Zbigniewa Kamińskiego

Chodzi więc o nową formę ekspresji, zdolnej istnieć w postaci sceny czy całego utworu. Zrozumiałe, że środki wyrazu nie zmieniają się, lecz sytuują się na innym poziomie i komplikacji ulega ich współzależność.

Próba opisania tego działania szkoły na rzecz kształcenia reżyserów filmowych ma niewątpliwie cechy sporu z owym oponentem, który przedkłada „naturalny" sposób kształcenia twórcy. Oczywiście przedstawiona metoda pedagogiczna nie we wszystkich szczegółach odtwarza szkolną praktykę. W ten obraz wplecione są bowiem także marzenia, nadzieje i pragnienia. Niewykluczone, że ta refleksja ujawniła także luki. Być może szkolna praktyka zajęta jest ponad miarę „morfemami" (tu – elementarnymi strukturami znaczeniowymi – przyp. red.), być może brak jej poczucia syntezy i ogólniejszych odniesień. Być może brak jej cech najistotniejszych: ideowych i intelektualnych ambicji, które mogłyby mieć wpływ na kształtowanie się oryginalnego oblicza młodej twórczości filmowej. Z tych może powodów „szkoła czeska" schroniła się w Polsce i Andrzej Munk musi patronować jej epigońskim, choć pewno szlachetnym produktom.

W tym całym spectrum kształcenia reżyserów filmowych nie można odrzucać niczego, co mogłoby przynieść dalszą poprawę. Wysuwają się dwie konieczności: pierwsza – zbliżyć do siebie kompetentną teorię i praktykę; druga – odstąpić od formuły „wszechstronnego" reżysera (pseudoscenarzysty, pseudoscenografa itp.) na rzecz jeszcze lepiej przygotowanego realizatora widowiska filmowego, także telewizyjnego.

ciąg dalszy ze str. 3

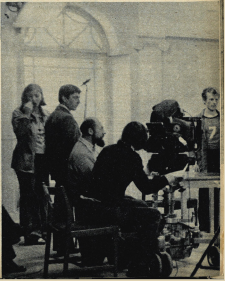
ale ktoś doświadczony potrafi pewne reguły wywieść z własnej twórczości, z malarstwa figuralnego czy z praktyki teatralnej. Cała więc imperatywność pedagogiczna sprowadza się do identyfikacji tych zasad i do potwierdzenia ich funkcjonowania na obszarze wybitnej twórczości filmowej. Krokiem dalszym powinno być określenie – na drodze praktycznej, poprzez doświadczenia – potencjalnych możliwości wyrazowych tych zasad. Temu celowi służą odpowiednio pomyślane ćwiczenia i odpowiednio przeprowadzana analiza. Wybór sposobów musi być swobodny, niedopuszczalna jest także kanonizacja jednego środka albo wyolbrzymianie drugiego. Jeśli ten mini-proces twórczy przebiega równomiernie i komplementarnie, umożliwia określenie pierwszych predyspozycji twórczych. Zaczynamy od uporządkowania w prostej rekonstrukcji sytuacji życiowych, przechodząc do porządkowania w próbach bardziej intencjonalnych. Próby te na ogół zaświadczają, że w odpowiedniej skali rozumiana jest skuteczność i bogate możliwości tych zasad.

Równocześnie wiadomo, że wszystkie sposoby w twórczym procesie nie muszą i nie mogą być tak jednoznaczne. Potrzeba zatem kolejnego doświadczenia, aby te zasady zrelatywizować. Osiągnięta na tym etapie wiedza reżyserska nie wychodzi jeszcze poza formy ujęcia „scenicznego". Owo układanie ludzi i przedmiotów według takiego czy innego porządku, z mniejszą lub większą dyscypliną nie uwzględnia jeszcze form ujęcia filmowego. A właśnie te formy ujęcia potrafią imperatywnie brzmiące zasady inscenizacyjne uczynić w sensie twórczym względnymi. Wystarczy, jak to się praktykuje, obejrzeć tę samą sytuację sfilmowaną dwoma skrajnymi sposobami, np. kamerą statyczną i kamerą w ruchu. W tym ostatnim przypadku statyka i solenność układów inscenizacyjnych rozluźnia się, zaś czynnik porządkujący przenosi się na inny element. W rezultacie takich prób doświadczenie i wiedza reżyserska zostają powiększone. W podstawowej formie środki są nazwane, ich skuteczność artystyczna określona, ich relatywność w procesie twórczym ujawniona.

Oczywiście ten suchy i może formalny wywód opisuje tylko fragment procesu twórczego, który szkolne nauczanie stara się naśladować. W końcu inscenizacja powinna mieć zadania ekspresyjne. Reżyseria jest zamianą logicznej treści zdarzenia na myślenie obrazowe, na emocjonalny pokaz. Już od pierwszych doświadczeń reżyserskich trzeba tych emocjonalnych źródeł szukać i wiadomo, że można je odnaleźć przede wszystkim w zachowaniach człowieka. Inaczej mówiąc, trzeba to zachowanie dla potrzeb artystycznych organizować, a więc inscenizować ruch człowieka, jego mimikę i gesty już nie w płaszczyźnie utylitarnej, ale w takiej, w której one coś znaczą, coś wyrażają. Proces twórczy ma jednak charakter stadialny. Praktykując więc „zagadnienia emocjonalne" dochodzi się właściwie do elementów kompozycyjnych zdarzenia. Od tego momentu każda część, każdy szczegół inscenizacyjny muszą być podporządkowane myśleniu emocjonalnemu. Jak już powiedziano, jego podstawowym źródłem są emocje człowieka. A zatem w kompozycji zdarzenia powinno dojść do naśladowania emocji widza, jakie w odbiorze towarzyszyć powinny zdarzeniu.

Jest rzeczą zrozumiałą, że w początkowej fazie zgłębiania warsztatu reżyserskiego „czynności porządkujących" jest znacznie więcej, bo muszą one przecież dotyczyć zagadnień montażu, obrazu, dramaturgii, dźwięku itp. Powinna być uwzględniana równoczesność ich występowania w procesie twórczym i kolejność rozwoju, a także współudział poszczególnych form w całości utworu. Ale zawsze i wszędzie wiarygodność zasad, ich artystyczna funkcja i wreszcie relatywizacja są zachowane. Sentencjonalnie mówiąc: teorię musi potwierdzić dzieło uznanego mistrza i własne doświadczenie.

W dalszym postępowaniu chodzi o to, aby osiągniętemu uporządkowaniu nadać inne, wyższe formy artystycznej egzystencji. I aby dalej pozostać przy zagadnieniu inscenizacji, sprawa nie ogranicza się już teraz do ekspresji związanej z aktorem, z wykonawcą; ową mimikę, gest i ruch trzeba przenieść na opowiadane zdarzenie.



Jakkolwiek by nie oceniać praktyków przekazujących wiedzę reżyserską i własne doświadczenie, jednego nie można im odmówić: kompetencji. Nie bez znaczenia jest także sposób nauczania. Bywa zobiektywizowany, ale także narcystyczny czy apodyktyczny. Ale jakby nie było, ci ludzie potrafią zidentyfikować owe „morfemy" utworu filmowego i wskazać ich funkcję w takim utworze. Doświadczenie przekonuje jednak, że potrzebny jest również specjalista-teoretyk, który dopomoże syntezie, ukaże możliwie najszersze związki i konteksty tych „morfemów". Praktyk i teoretyk przy każdej analizie i ocenie zrealizowanego zadania, gotowej etiudy czy analizowanego filmu pracowaliby wspólnie. Należy się spodziewać, że ilość deformacji i błędów powinna zostać dzięki temu zmniejszona. Także wartości intelektualne i ideowe takiego zmodyfikowanego nauczania powinny się zwiększyć.

Druga modyfikacja dotyczy wspomnianej wyżej pozornej „wszechstronności" edukowanego adepta reżyserii. Najsłabszym punktem jest to wszystko, co wiąże się ze scenariuszem, zarówno w przypadku pracy adaptacyjnej, jak i realizacji własnego pomysłu. Jeśli bowiem w sprawie zagadnień budowy utworu filmowego czyni się wiele i w różnorodny sposób, to przygotowanie scenariusza, by nie przeceniać uprawianych przecież konsultacji, opiera się na domysłach, intuicji i powtarzanych błędach. Poza tym ta twórczość scenariopisarska podejmowana jest niejako „z marszu", bez teoretycznego przygotowania, bez prób i modyfikacji. W tym sensie przygotowanie ćwiczenia jest minimalne. Nie ustala się punktu widzenia na sytuację lub ich ciąg, nie klaruje się forma, postaci są ledwo zarysowane, mocno szwankuje poczucie konstrukcji. Stąd utwór bywa treściowo niejasny i rozpada się na niespójne fragmenty. Jest zdumiewające, że można było przystać na taką chałupniczą produkcję, choć z drugiej strony dopiero postęp w opanowywaniu reżyserskiego rzemiosła obnażył drastyczność tej sytuacji. Solidne zawodowe przygotowanie scenariusza w odpowiednim czasie to potrzebna próba i nowa nadzieja w procesie kształcenia reżysera.

Te fragmentaryczne refleksje byłyby zapewne jaśniejsze, gdyby była tu mowa o całości tematu. Przypuszczać jednak należy, że dla zainteresowanych nie stanowi to tajemnicy. Wynurzenia te, jak to już wyżej powiedziano, nie są ani obroną, ani rekomendacją prowadzonej działalności pedagogicznej. Może nie ma takiej potrzeby. Tym bardziej że w wielu praktykowanych tematach pojawia się uczucie pewności i skuteczności. Trudności i błędy jednak nie znikają. Na miejsce usuniętych lub złagodzonych pojawiają się nowe. I tak trwa nieustanne próbowanie i szukanie.

Z tych powodów uzasadniona i potrzebna jest ciągła dyskusja. Bo w końcu gdyby chcieć odpowiedzieć na rozbrajająco proste pytanie: czy możliwa jest przyzwoita edukacja reżysera filmowego w szkole? – chciałoby się odpowiedzieć: jest możliwa – mimo chwilami sceptycznego tonu w tych rozmyślaniach.

Bez tej wiary już dawno my, którzy przystaliśmy na to zajęcie, porzucilibyśmy je bez wahania.

HENRYK KLUBA

Andrzej Pieczyński i Daria Trafankowska w „Zdjęciach próbnych" Agnieszki Holland, Pawła Kędzierskiego i Jerzego Domaradzkiego

Film krótki i okolice

NIC

Może za dużo ostatnio rozpisuję się o filmach animowanych, ale to nie moja wina, to po prostu nacisk samego życia – materiału, produkcji, twórczości, czyjejś pracy, wyobraźni albo i tego, i tego.

Julian Józef Antonisz (b. Julian Antoniszczak) zrealizował następny film metodą „non camera", a żeby było śmieszniej, to też i metodą „non mikrofon", czy tam „non magnetofon", w każdym razie wszystko jest tu wypieczętowane, wyrysowane, wydrapane. Antonisz traktuje klatkę filmową jak kartkę papieru, a potem cieszy się, że celuloidowy papier rusza się i dźwięczy. Pomysł „non camera" i „non mikrofon" nie pochodzi od Antonisza, ale on się uparł, że sprawa nie będzie chłodno-eksperymentalna, ale podda się funkcji kina spokojnie. Metoda „non camera" nie jest u Antonisza celem, byłby to w dzisiejszych czasach cel człowieka cierpiącego na krótkowzroczność. „Non camera" jest środkiem podległym zachciankom artysty, a więc czymś, co można opanować i manipulować według własnego widzimisię, jak pędzlem albo piórkiem, jeśli ktoś zdołał opanować pędzel albo piórko.

Być może Antonisz wymyśli film „non taśma", a w dalszej kolejności „non ekran", wszak w kinie nie ma rzeczy niemożliwych. Póki co, drapie jeszcze po uszach metoda „non mikrofon", łeb boli od tego, co Antonisz wydrapuje na ścieżce dźwiękowej. Ale już nie bolą oczy od tego, co Antonisz na taśmie wypieczętował. Żeby było śmieszniej – najnowszy film Antonisza nazywa się „Co widzimy po zamknięciu oczu i zatkaniu sobie uszu". Po zamknięciu oczu nic nie widzimy. „Nic" w filmie jest pełgające – czarno-białe, pulsujące, nawet dosyć ładne, ale to jest nic. To jest nic Antonisza. Moje nic jest nieruchome, szare, czasem z odcieniem różowym, a czasem fioletowym. Ale moje nic jest moim prywatnym nic, a nic Antonisza jest to nic w służbie filmu animowanego, więc musi być podległe rytmicznemu pulsowaniu. Przed zamknięciem oczu i po otwarciu oczu na ekranie pojawiają się różne rzeczy: samochody, ludzie, ludzkie ręce i nogi, gesty i twarze, bardzo często jest otwarte oko, otwarte tak, że można sądzić, iż jest to oko zdziwione nadmiarem sygnałów optycznych, czy też optycznej informacji. Dużo tego, pełno tego, to się wszystko nie tylko zmienia i rusza, ale też pełga i drga, bo metoda „non camera" nie potrafi wyeliminować drgania. Więc jeśli wszystkie pełga i drga, to i nic także musi pełgać i drgać.

Dwie rzeczy, które z tego filmu można zapamiętać na całe życie: otwarte oko i zamknięte nic. I jeszcze tę kpinkę spoza ekranu.

Bo przecież, normalnie, najwięcej widzi się po zamknięciu oczu. Widzi się to nareszcie, co się spostrzegło przedtem, widzi się inaczej i na nowo. Widzi się nareszcie to, co się chce widzieć: wybrane obrazy deformują się według woli, dopiero po zamknięciu oczu kreują się spostrzeżenia nadając przeciętności harmonię albo znamię męki. Inne barwy, inne kształty, inny świat, inne dziewczyny, inne filmy, inne klamki, inne sprzęgła, inne czołgi. Po zamknięciu oczu dopiero inaczej się widzi, słyszy, wszystko inaczej pachnie i inaczej smakuje. Lepiej albo gorzej, ale na pewno inaczej. Każde dziecko o tym wie.

W filmie Antonisza po zamknięciu oczu jest tylko zabawa w czerń i biel; ruchome – bo to film animowany, drżące – bo zrobiony metodą „non camera". Więc jest to tylko mała figa, nieprzyzwoity gest, że tu się ręka zgina.

Na co liczy pan reżyser, na entuzjazm publiczności, na wyróżnienie jury Klubu Krytyki Filmowej SDP, na to może, że jego metoda stanie się hasłem i obowiązkiem każdego twórcy filmów animowanych? Przecież sensem ich pracy jest cierpliwość. Antonisz im proponuje pracę ponad cierpliwość, ponad wytrzymałość. Na co liczy pan reżyser? Może na to, że komuś jego film się po prostu spodoba. I że ktoś zamknie oczy w kolorze czarno-białym bez konieczności widzenia – na nowo – inaczej – jeszcze raz – tego wszystkiego, co widział, kiedy miał otwarte i zdziwione oczy.

Odkąd – nie pamiętam. Chyba od „Filmu o sztuce biurowej" w filmach Antonisza najważniejszy jest tłok. Nieprawdopodobny tłok myśli, skojarzeń, przedmiotów, ludzi, szczegółów. Kiedyś Antonisz próbował ten tłok ustawiać w jakiejś kolejce z początkiem i końcem, w zgodzie z kolejkową logiką. Coś się potem zmieniło, Antonisz jest jeszcze trochę niewolnikiem metody „non camera", ale już właściwie staje ponad nią. Ale także zatraca chęć panowania nad tłokiem i ustawianiem kolejek absurdalnej logiki jamniczka i pozostaje mu zdziwienie światem oglądanym otwartymi oczyma.

Zatrzymajmy się na chwilę przy czarno-białym „nic", odpocznijmy, a od jutra, od świtu – naprzód.

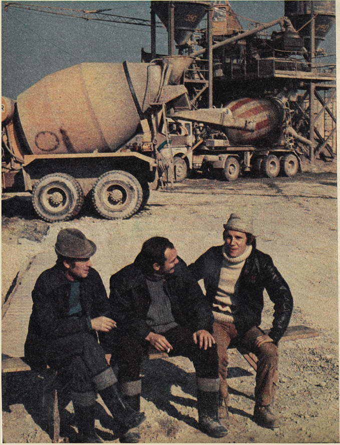
Arcitenens

Zbigniew Bielski i Paweł Unrug

WIELKA BUDOWA

„Ślad na ziemi" zajmie w dorobku „Poltelu" miejsce szczególne: z powodu rozmiarów serialu (7 odcinków półtoragodzinnych), rozmachu produkcyjnego i niezwykłego tempa realizacji (zdjęcia trwały około dziesięciu miesięcy, choć typowy okres zdjęciowy dla takiego przedsięwzięcia to dwa lata). Dzięki serialowi i dla jego potrzeb powstała w katowickim oddziale „Poltelu" pierwsza wytwórnia filmów telewizyjnych (pracownie i atelier w adaptowanej dla potrzeb filmu Hali Parkowej).

Aleksander Gawroński, Marek Nowakowski i Eugeniusz Priwiezencew



Kiedy kilka lat temu Zbigniew Chmielewski realizował serial „Dyrektorzy", towarzyszyło mu sporo sceptycyzmu. Temat „produkcyjny", nadużywany w dawnych latach, wydawał się wyeksploatowany do granic wytrzymałości. Przyjęcie „Dyrektorów" rozwiało wątpliwości, próba podjęcia tej problematyki jakby na nowo dała znakomite rezultaty. Sukces „Dyrektorów" utorował drogę „Śladowi na ziemi", a Zbigniew Chmielewski nakręconym w tym czasie serialem „Daleko od szosy" potwierdził swoją umiejętność interesującego mówienia o współczesności, o powikłanych ludzkich losach, w których widz mógł znaleźć własne lub bliskie własnym doświadczenia.

Bohater zbiorowy nie jest w kinie niczym nowym, masy ludzkie w przełomowym momencie historii ukazywali z nieporównywalnym mistrzostwem klasycy kina, syntezy dziejów zbiorowości przenosili na ekran adaptatorzy wielkiej literatury. W trudnych powojennych latach odbudowy literatura i film tamtego okresu wyniosły na piedestał ludzi pracy, sakralizując jednocześnie proces produkcji. Tytani wykonywali godne ich dzieła, wznosili pomniki dla przyszłych pokoleń. Sztuka rejestrowała podobne do siebie, zmęczone, lecz zwycięskie twarze ludzi oddanych dziełu odbudowy. Nośnikiem dramaturgii był tylko proces zmagania się człowieka z materią, samo wykonywanie gigantycznych zadań. Homo faber nie bywał ułomny, nie miał prywatnego życia. Lata powielania podobnych wizerunków przyniosły zmęczenie tematem pracy. Pejoratywne miano „produkcyjniaka" zniechęcało widzów. „Ślad na ziemi" jest „produkcyjniakiem" z rodowodu, ale dziś określenie to ma już inny odcień.

Akcja „Śladu na ziemi" toczy się na budowie wielkiej huty, ale twórców filmu interesują przede wszystkim ludzie oglądani niejako w zbliżeniach. Proces powstawania huty jest na ekranie obecny przez nich i dzięki nim. Ludzie tworzą pejzaż budowy i weń wrastają. Przybyli z różnych stron Polski, różni ich wykształcenie, światopogląd, charaktery i temperamenty. Nie są tytanami ani aniołami. Jedno jest dla nich wszystkich wspólne: z ich trudu powstanie coś, co ich przetrwa.

Diagnoza socjologiczna leżąca u podstaw sukcesu serialu jest bardzo prosta: wielka budowa przyciąga najrozmaitszych ludzi. Silnych i słabych, uczciwych i kombinatorów, szukających eldorado lub miejsca z którym będzie się można związać na stałe. Obok ochotnika Rozpalskiego, który chce być tam, gdzie dzieje się coś istotnego dla kraju, na budowę trafia

i niechętnie opuszczający miasto rodzinne Żegocki – stypendysta, Marek Żebro – wprost z wojska czy Matyja – z więzienia. Jedni widzą w tej pracy życiową szansę sprawdzenia swych predyspozycji i umiejętności, inni możliwość zdobycia zawodu, jeszcze inni okazję do szybkiego dorobku. Nie wszyscy wytrzymają rytm i tempo wielkiej budowy, presję czasu i zadań, nie wszyscy wytrzymają próbę rozłąki z najbliższymi, zaadaptują się do nowych warunków. Nie wszyscy wreszcie będą pracować uczciwie, a racja i zdrowy rozsądek nie będą obowiązkowo przypisane pełniącym funkcje kierownicze.

„Ślad na ziemi" to nie tylko migawki ukazujące ludzkie losy i postawy w koniecznym skrócie, jaki narzuca rozmiar materiału. Wielka budowa to proces, który przekształca ludzi, zmienia niejednokrotnie ich światopogląd, cele, marzenia i osobowość, wyciska na nich swoje piętno. Dla wielu ta praca jest najpoważniejszą życiową próbą, często początkiem nowego życia. Czas przyspieszeń rodzi najśmielsze projekty, ale i bezlitośnie obnaża złudzenia na temat możliwości życia łatwego, na cudzy koszt.

Ruch i proces wznoszenia huty nie mogłyby zastąpić wewnętrznej dramaturgii, bez której film fabularny nie może się obejść. Warstwę dramaturgiczną tworzą komplikacje psychologiczne i moralne choć podłożem konfliktów jest konkretna rzeczywistość budowy, pogoń za czasem, opór materii, jaką muszą przekształcić ludzkie ręce. Pragnący zarabiać jak najwięcej przy minimalnym wysiłku nie mają wielkich szans utrzymania się w tej społeczności. Podobnie ci, którzy chcą się ściśle trzymać ustawowych godzin pracy, nawet wtedy, kiedy wspólny interes wymaga czegoś ponad. Społeczność budowniczych jest zwarta, wspólna praca rodzi solidarność, ujednolica postawy, odsiewa tych, którzy nie chcą czy nie potrafią respektować jej praw. Materia tych konfliktów to bezpieczna praktyka Wolskiego, omijającego skrzętnie wszystko, co przysparza niespodziewanych trudności i wymaga nowych rozwiązań, to konserwatywne stanowisko Rybackiego, który nie chce zaufać rewelacyjnemu pomysłowi swego podwładnego – bo tak nikt dotąd nie postępował. I na odwrót – to sprzeciw wobec nieuniknionego z powodu zmian harmonogramów marnotrawienia czy wręcz groźby zniszczenia cennego sprzętu; potrzeba ryzyka, bo tylko ono pozwala w pewnych sytuacjach wygrać wielką stawkę; opór wobec fałszowania sprawozdań o wykonaniu miesięcznego planu, choćby walka o rzetelność informacji miała na krótko zakłócić rytm budowy. Jeśli w tych starciach zwycięża rozum, uczciwość, prostolinijność, wszystko co dobre i sensowne, niejednokrotnie są to gorzkie zwycięstwa, odniesione za cenę małych, prywatnych klęsk. Ale i jedne i drugie zostawią ślad na ziemi.

Wielka budowa ma swoją pionierską specyfikę. Ci, którzy tu przychodzą, pozostawiają domy, bliskich. Mieszkają w kwaterach w pobliskim miasteczku, w hotelu robotniczym. Ich życie prywatne jest z konieczności ubogie, są skazani na własne towarzystwo. Praca dla większości to babranie w błocie, zmagania z niepogodą, wyśrubowanymi terminami, zadaniami wymagającymi nieustannego wysiłku. Robotnicy i inżynierowie z wielkiej budowy nie przypominają niczym odkrywców nowych ziem świadomych doniosłości swego działania. Są zwyczajni, nieromantyczni, zmęczeni.

By skłonić ich do przyjścia na budowę, nie wystarczą hasła; nie wszystkich Polaków lat siedemdziesiątych porywa romantyzm nieznanego, nie wszyscy chcą być pionierami. Przychodzą zmuszeni koniecznością odpracowania stypendium, by zapomnieć o dotychczasowym nieudanym życiu, by nabrać wiary w siebie po klęsce gdzie indziej, by wrócić do społeczeństwa po pobycie w więzieniu. Chłopcy zwerbowani przez Sapiecha opuszczą rodzinną wieś skuszeni mirażem eldorado, a zastaną błoto. Ale nie wszystko, co usłyszeli od werbownika jest złudzeniem: po prostu to nie jest miejsce dla słabych, natomiast silni zawsze znajdą swoją szansę. Wielka budowa tworzy swoisty stan wyjątkowy, to czas przyspieszonego startu, szybkiego awansu, błyskotliwych karier, wielkich zarobków. Czas, w którym nie mierzy się zamiaru według sił lecz zwielokrotnia siły.

„Ślad na ziemi" nasuwa skojarzenia z największą polską inwestycją ostatnich lat – budową Huty Katowice. Budowa ta była inspiracją dla twórcy filmowych nowel Albina Siekierskiego, ale serial nie jest jej kroniką, o czym przypomina zastrzeżenie na początku każdego odcinka: akcja i postacie fikcyjne, wszelkie podobieństwo przypadkowe. Sylwetki poszczególnych bohaterów są syntezą losów i charakterów wielu budowniczych. Zdjęcia powstawały nie tylko w Hucie Katowice, ale i w Kozienicach, Wierzbicy, w wielu miastach i miasteczkach w całej Polsce. By wtopić akcję w pejzaż wielkiej budowy, wykorzystano, zwłaszcza w pierwszych odcinkach, materiały z filmów dokumentalnych ukazujących etap makroniwelacji terenu pod Hutę Katowice, niemożliwy już praktycznie do odtworzenia. Rytm realizacji musiał być z konieczności zgodny z rytmem fotografowanej rzeczywistości – tempo oddawania poszczególnych obiektów czy to w Hucie Katowice czy w Kozienicach sprawiało, że filmowcom mogłyby umknąć realia, w których miała być osadzona akcja poszczególnych części serialu. Pracowali jak bohaterowie swej opowieści – goniąc czas, niejednokrotnie dopasowując scenariusz na gorąco, w trakcie zdjęć, gdy okazywało się, że gdzieś już rzeczywistość prawdziwej budowy wyprzedziła opracowane przez Andrzeja Szypulskiego konkretne rozwiązania scenariuszowe.

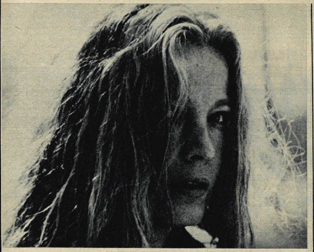
Powstał filmowy wizerunek wielkiej budowy, nie jednej, konkretnej, lecz wielu. Ale „Ślad na ziemi" to przede wszystkim portret zbiorowości, ludzi, którzy na jakiś czas stali się wielką rodziną budowniczych; nie wyidealizowanych, ale dość twardych, by zmienić puste pole w ogromny kombinat.

„Ślad na ziemi" nie odkrywa prawd szokujących, nie znanych. Kreacja osobowości w procesie pracy, krystalizowanie się postaw ludzi zaangażowanych w cel nadrzędny, umiejących dopatrzeć się w nim i własnych celów to konstatacje zawsze towarzyszące podobnym tematom. Zbigniew Chmielewski potrafił jednak nakreślić wizerunki ludzi pracy tak atrakcyjnie, by w perypetiach i psychice bohaterów każdy z widzów mógł odnaleźć fragment własnej prawdy.

ELŻBIETA DOLIŃSKA

ŚLAD NA ZIEMI. Reżyseria: Zbigniew Chmielewski. Scenariusz na podstawie nowel Albina Siekierskiego: Andrzej Szypulski. Zdjęcia: Mikołaj Sprudin. Muzyka: Piotr Marczewski. Scenografia: Wojciech Majda. Wykonawcy: Zbigniew Bielski, Wirgiliusz Gryń, Zbigniew Buczkowski, Krzysztof Stroiński, Ferdynand Matysik, Bogusław Semotiuk, Janusz Szydłowski, Gustaw Lutkiewicz, Janusz Kłosiński, Sławomira Łozińska, Dorota Kamińska, Ryszard Ronczewski, Paweł Unrug, Aleksander Gawroński, Marek Nowakowski, Eugeniusz Priwiezencew i inni. Produkcja: TWF Poltel, oddział w Katowicach, 1978

Zbigniew Buczkowski i Ryszard Ronczewski



Teatr rodzinny Cassavetesa

KOBIETA POD PRESJĄ (A Woman Under the Influence). Reżyseria: John Cassavetes. Wykonawcy: Gene Rowlands, Peter Falk, Katherine Cassavetes i inni. USA, 1974

John Cassavetes był u nas dotąd prawie nie znany i jako aktor, i jako reżyser. Mało kto pamięta „Cienie", sensację 1960 roku. Film ten Cassavetes nakręcał etapami przez parę lat, na ulicach i w barach Nowego Jorku. Nikłą fabułę stanowiły przypadkowe spotkania grupy przyjaciół o nieokreślonym, beatnikowsko-artystycznym rodowodzie. Pracę nad filmem przerywano, Cassavetes dorabiał jako aktor w filmach hollywoodzkich, po czym znów przystępowano do zdjęć. W „Cieniach" wystąpili adepci studia teatralnego, które Cassavetes prowadził z Geną Rowlands.

Zachwycano się spontanicznością „Cieni". Film składał się z długich sekwencji, właściwie bez fabuły. Luz dramatyczny dający efekt świeżości i „samego życia" przypisywano warunkom realizacji. Trudno było wtedy przewidzieć, że jest to zaledwie pierwszy krok, pierwsza próba metody, którą Cassavetes będzie doskonalił w swoich filmach przez następne 20 lat. Tymczasem w „braku formy" kryje się idea tego kina. Cassavetes robi filmy o ludziach, którzy podejmują – trudno powiedzieć, na ile skuteczne, a na ile beznadziejne – wysiłki, aby ich życie nie nabrało żadnej formy, aby zachować niedojrzałość.

Cassavetes wyszedł z teatru. Zdaje się, że jego dawne studio aktorskie przekształciło się po prostu w grupę realizacyjną. Świeżość tych filmów, ich podobieństwo do przepływu samego życia – czy nie bierze się właśnie z ich ukrytej teatralności? Mamy wrażenie, jakby rodzina z „Kobiety pod presją" istniała już przed filmowaniem. I nie jest to wrażenie mylne. Ta „rodzina" tworzyła się podczas wielotygodniowych prób bez kamery, kiedy to gotowy scenariusz dostosowano do predyspozycji poszczególnych aktorów.

W filmie gra rodzina reżysera, jego żona, matka, teściowa. Nie ma to jednak nic wspólnego z dokumentem, z improwizacją. Nie oglądamy przetworzonych scen z życia państwa Cassavetesów. Jeżeli mówię o kinie rodzinnym, to w tym sensie, w jakim rodzinę stanowi każda trupa aktorska.

Nie wiem, czy kiedykolwiek w kinie miałem podobne wrażenie bezpośredniego obcowania z aktorem. To kino działa jak teatr! Kamera, niczym oko widza, nie może nadążyć za rozwojem sytuacji i podobnie jak w teatrze realistycznym obecność reżysera-autora jest prawie niewyczuwalna. On jest tylko ironicznym obserwatorem sytuacji, która rozwija się jakby bez jego udziału. Sytuacja ta otacza widza, każda z postaci głośno wykrzykuje swoją rację. Brak rozstrzygającego punktu widzenia.

Kino Cassavetesa jest pozbawione tego, co jego mistrz, Stanisławski nazywał naczelnym zadaniem utworu. Aktor nie może działać, nie mając określonego celu, który dałby się wyrazić jednym zdaniem. Molierowski chory z urojenia, powiada Stanisławski, na scenie musi działać z jednym podświadomym celem: chcę być chory. Cassavetes wprowadza zamieszanie. Tutaj każda postać – zarówno żona, jak mąż, teściowa, nawet dzieci – prowadzi swój odrębny dramat, spełnia swoje zadanie. Idea naczelna, która powinna wypłynąć od autora, pozostaje jakby nie sformułowana. Nikt tu nie ma racji, rację ma tylko sytuacja. Liczy się teraźniejszość, dramat nie ma końca ani początku.

Powiedziano kiedyś o „Cieniach", że przypominają ćwiczenia aktorskie odbywane, *zanim* jeszcze zacznie się prawdziwy dramat. Działania wypływają jedne z drugich, zawiązują się konflikty, sytuacja rozwija się sama, nie podporządkowana przyjętej z góry idei. „Kobieta pod presją" jest arcydziełem niezborności. „Ćwiczenia aktorskie" zostały rozbudowane do granic możliwości. Film trwa dwie i pół godziny, a składa się zaledwie z kilku sekwencji. Ich treścią jest albo oczekiwanie (żony na męża, męża na żonę), albo przyjęcia rodzinne przy stole, kończące się z reguły skandalem. Wciąż tu się na coś czeka, a oczekiwane święto nie może się spełnić.

W scenie ze spaghetti, gdy żona odgrywa przed kolegami męża komiczny spektakl powitań i komplementów, mamy dość czasu, aby przyjrzeć się jej dziwacznemu zachowaniu od strony gości, a także całej sytuacji z jej punktu widzenia. Możemy też przenieść się na drugi koniec stołu i wtedy wraz z mężem będziemy odczuwać zażenowanie. Nowe i niezwykłe jest nie to, że „bierzemy udział" – nowa fala przyzwyczaiła do długich scen – tu jednak możemy oglądać trwającą scenę z dowolnego punktu widzenia, tak jakby nikt nas nie prowadził. Spełnione zostało marzenie aktorów, którzy zawsze skarżą się na nożyczki reżysera, na to, że ich rola musi być podporządkowana idei nadrzędnej. Tu jakby odwrócono kolejność tworzenia. Nie ma idei, aktor jest wyzwolony, a co za tym idzie, wyzwolona zostaje postać, którą gra.

Wszyscy chcą tu dobrze, a jednak dobrze być nie może. W ostatniej scenie, po powrocie żony z kliniki psychiatrycznej, pojawia się rys beznadziejności. Zaczyna być jasne, że ta słaba, delikatna kobieta musi paść ofiarą przemocy męża i jego matki. Ale już następna scena wykazuje coś przeciwnego: możliwe jest tym większe porozumienie, tym większa miłość. Dramat, który przekształcał się w tragedię, kończy długa, pełna czułości sekwencja wygaszania świateł przed pójściem do łóżka. Nie ma tragedii, jest tylko przepływ. Jak w jazzowej improwizacji wątek główny znika na długo, a utwór kończy się frazą wziętą jakby od niechcenia, bez żadnej puenty. To smutne i bezideowe kino działa ożywczo jak jazz.

O co tu właściwie chodzi? O co szło mężowi, gdy jednym uderzeniem przewracał żonę na podłogę? O co szło teściowej, gdy wołała podniesionym głosem, że trzeba tę kobietę natychmiast wysłać do szpitala? Czy mąż, robiąc przed lekarzem znak na czole, rzeczywiście wierzył w „wariactwo" swojej żony? Chcąc ich rozsądzić, popełniamy te same błędy jak wtedy, gdy rozsądzamy prawdziwy przypadek rodzinny. Może ten koszmar wcale nie jest koszmarem? Ich małżeństwo okazuje się wiecznie ponawianą próbą jakiegoś przyszłego dobrego, spontanicznego życia. W tych próbach wciąż im coś przeszkadza – to rodzice, to ich własna nieumiejętność, to zwykłe nieporozumienie, to znów dzieci.

Choroba żony, będąca przyczyną całego konfliktu, jest zarazem wynikiem jej sytuacji w rodzinie, obroną własną. To tylko rodzaj błazenady, aby przypodobać się mężowi. Jego z kolei ta błazenada drażni, może dlatego, że dostrzega w niej słabość żony. Mąż, podobnie jak ona, chciałby żyć w nieustannej spontaniczności, ale w decydującym momencie ulega bez sensu matce.

Chwilami wydaje się, że to kobieta stracona, oddana na pożarcie rodzinie męża. Z drugiej strony – nie jest tak źle. Żona, broniąc się, sama atakuje. Jej błazeństwo jest nieustanną prowokacją wobec tamtej, obcej rodziny. Trudno też dziwić się teściowej, że jest niespokojna o los wnuków. A nawet same dzieci, choć bronią matki, są wyraźnie zażenowane, boją się o nią. Również brutalność męża ma swoje wytłumaczenie: jest ostatecznym środkiem terapii, nie ma na celu pognębienia żony, przeciwnie – ma przywrócić równowagę.

– Ma być dobrze! – woła mąż w pewnym momencie. – Masz być swobodna, do cholery!

O czym więc jest ten film? O beznadziejnej walce, jaką toczy żona z mężem? Jeżeli walka ta jest tak bezsensowna, skąd się bierze jasna tonacja filmu? Bohaterowie „Kobiety pod presją" robią wrażenie przyzwyczajonych do walki. Ich walka przekształca się w grę, która ich jeszcze bardziej ze sobą wiąże. Może nawet lubują się w swojej nieudolności?

Można by wykroić z tego materiału kawał krwistego, naturalistycznego dramatu i dać mu tytuł: „Bez wyjścia". Cassavetes jednak przez „samo życie" rozumie nie naturalistyczny ochłap prawdy, ale coś bliższego komedii dell'arte, którą ci ludzie wciąż odgrywają, demonstrując zarówno nieumiejętność bycia razem, jak i nieumiejętność bycia osobno.

Gena Rowlands – żona – ma najmniej racji z nich wszystkich. Jak sama mówi – nie umie nic. Jednak to ona czyni życie ulotnym, bujnym. Jak dziecko, wciąż musi *reagować* na to, co dzieje się koło niej, na siebie samą. Nie może znieść pustki, musi tworzyć sytuację dramatyczną, choćby z niczego.

TADEUSZ SOBOLEWSKI

Między „starym” a „nowym”

PŁOMIENIE. Reżyseria: Ryszard Czekała. Wykonawcy: Józef Duriasz, Henryk Hunko, Ryszarda Hanin, Alicja Jachiewicz, Emil Karewicz, Bogusław Sochnacki, Magdalena Wołłejko i inni. Polska, 1978

Oglądając ten film miewałem różne, niekiedy odległe skojarzenia. Od Jana Vermeera z Delft aż po usłyszane niedawno słowa Juliana Kawalca. Siedemnastowieczny malarz holenderski pozostawił m.in. kilka scen rodzajowych przedstawiających postacie kobiece we wnętrzach mieszkalnych. Nie wiem, co bardziej w tych obrazach uderza – światło, którego źródła nie widać, a rozproszone jest wszędzie, nawet w najbardziej zacienionym zakątku izby; barwa oparta na ulubionym przez malarza kolorystycznym kontrapunkcie niebieskości i żółci; czy wreszcie emanująca z płótna cisza. Żaden szczegół nie razi przypadkowością, nie ma na płótnie niczego niezbędnego. „Czytająca list”, a może jeszcze bardziej „Nalewająca mleko” – te obrazy kojarzyły mi się z pewnymi partiami „Płomieni” Ryszarda Czekały aż natrętnie.

Julian Kawalec w wywiadzie, którego udzielił mi mniej więcej rok temu (przepraszam za cytowanie przeprowadzonej przez siebie rozmowy, chodzi jednak o słowa pisarza, nie moje), powiedział: „Chłopskość to jest przybliżenie się do ziemi. To jest kontakt z ziemią... Odczuwanie ziemi jako gleby, jako roli. To jest – jako życia.” „We wsi jest – tak bym powiedział – skromna mądrość. Bo tam jest wciąż chleb. A chleb – nawet jeśli trzeba uprawiać zboże za pomocą maszyn – nigdy nie jest przeciwko człowiekowi.” (Film, nr 5/1978).

Wielki kolorysta holenderski i mistrz rodzimej literatury plebejskiej – to zestawienie, przyznam, może szokować, zwłaszcza gdy oba przykłady służą jako narzędzia pomocnicze do zrozumienia filmu Czekały. A jednak! Pozwolę sobie na jeszcze jeden cytat, który nie tylko będzie podparciem się autorytetem, ale także powiąże poprzednie luźne myśli i posunie – jak sądzę – proces interpretacji dalej. Michał Walicki tak pisze w szkicu o twórczości holenderskiego malarza: „Przed obrazem Vermeera stajemy zniewoleni genialnością redukcji oraz umiejętnością destylacji, oczyszczenia od przypadkowości opisu: co najważniejsze zaś, trafnością powiązań pomiędzy wykonywaną czynnością a światem towarzyszących jej przeżyć wewnętrznych. Czujemy się ludźmi.”

Ryszard Czekała jest plastykiem, choćby z tej racji malarstwo, jego dzieje nie są mu obce. Po drugie – jest człowiekiem wywodzącym się ze wsi, o czym sam chętnie mówi. Wątek wiejski występuje w twórczości Czekały od dawna – przypomnę ozdobiony na wielu festiwalach nagrodami animowany film „Syn”, największe bodaj dzieło Czekały. Surowa, oszczędna, monochromatyczna animacja, tak surowa i „szara” jak przygnębienie starego chłopa czekającego na przyjazd syna. Coś z tego dostało się także do pierwszego fabularnego filmu Ryszarda Czekały – „Zofii”. I tam jednym z najważniejszych jest motyw samotności, choć poprowadzony zupełnie inaczej – stara kobieta podejmuje próbę zbliżenia się do swych dzieci, poszukuje z nimi kontaktu, jest on jednak niemożliwy. Tytułowa Zofia (Ryszarda Hanin) przeżywała swoją tragedię prawie zupełnie milcząco; świat zewnętrzny, niejednokrotnie barwny, hałaśliwy, nie miał do niej dostępu.

Myślę, że „Płomienie” są w głównej mierze próbą pogłębienia analizy samotności człowieka, drugim jakby rozdziałem tej samej pracy. Człowiek zmienia się powoli, przychodzi mu to ciężko, płaci cenę wysoką. Nie chcę przez to powiedzieć, że Czesław – bohater filmu – jest jakąś tam kwintesencją egzystencjalnego smutku, przeniesioną na polską zacofaną wieś. Śmierć starego pozwoli Czesławowi prawdopodobnie zrealizować plany unowocześnienia gospodarki, jest to akcent optymistyczny i jeśli dodamy do tej śmierci finał w postaci pożaru stareńkiej stodoły – droga Czesława wyda się całkowicie uprzątnięta, może „przyjść nowe”. Jednak śmierć starego ujawniła więcej: rozpad struktury rodzinnej, który rozumieć chyba trzeba daleko szerzej – jako koniec tradycyjnie rozumianej kultury chłopskiej. To oczywiście naturalna konsekwencja zmian w sferze ekonomii. Teza o zaniku kultury chłopskiej jest dla Czekały jedynie punktem wyjścia do obserwacji dalszych. Wynika z nich konstatacja, którą nazwę za Andrzejem Kuśniewiczem „stanem nieważkości”: stare nie zostało zastąpione przez nowe, proces wypełniania ubytku dopiero się zaczął. Nikt przy żałobnym stole nie jest pewny swego, nikt nie ma racji jedynej – i ci „miastowi”, i ci „wsiowi”, wszyscy są pełni wątpliwości, nikt właściwie nie mówi o jutrze. Jedyny, który wiedział, miał pewność i siłę przekonań, nie żyje i rzecz interesująca, nikt go nie opłakuje, wyjąwszy pijacki bełkot „lumpenwuja”. Ludzie ci (chciałoby się z brutalną dosłownością powiedzieć – wywodzący się wszyscy z tego samego małżeńskiego rozlatującego się ze starości łoża) nie mają sobie nic do powiedzenia, istnieją tylko pojedynczo, nie tworzą już wspólnoty. Rozdzieliło ich miasto? Zdaje się, że Czekała poprowadził w kierunku „pojednania”. Pożar stodoły spowodowały pozamałżeńskie igraszki frustratów z miasta: upadek obyczajów w obrębie własnej rodziny przybliżył niejako przebudowę gospodarki; stara stodoła musiała zniknąć, aby Czesław mógł postawić na jej miejscu nowoczesną – powiedzmy – chlewnię.

Tak oto można by zamknąć zawarty w filmie opis obyczaju, tym bardziej że reżyser sam ustanowił naturalną niejako ramę: otwarcie dzieła – śmierć ojca tradycjonalisty, zamknięcie – pożar starej stodoły.

Czekała dobrze zna prawdę o niemożności całkowitego oderwania się od gleby, z której się wyrosło, na to trzeba pokoleń przynajmniej dwóch. Wiele epizodów w „Płomieniach” oglądamy oczami dziecka, córeczki kobiety z miasta i pochodzącego ze wsi mężczyzny – brata Czesława. Elżbietka, przedstawicielka nowego pokolenia, nie rozumie śmierci dziadka, zaciętego milczenia wuja Czesława, zniknięcia mamy z innym wujem w stodole. Ona, gdy już dorośnie, żyć będzie bez obciążeń rodziców, bez ich kompleksów i zahamowań.

Jest w filmie kilka pięknie skomponowanych obrazów, przypominających właśnie dzieła Vermeera ujęciem pojedynczej postaci kobiecej i kolorystyką, i czystością rysunku polegającą na obserwacji elementów najniezbędniejszych. Matka (Ryszarda Hanin), samotna, zatopiona w swych myślach, pochylona nad kuchenną blachą, wyłowiona zostaje z mrocznego pomieszczenia wdzierającym się przez okienko rozproszonym żółtawo-czerwonym światłem, i tak przez moment trwa. Cały film charakteryzuje duża dyscyplina artystyczna polegająca głównie na wystrzeganiu się przypadkowych elementów rzeczywistości – wszystko, co znajduje się w kadrze, jest tam po prostu niezbędne.

A cisza jest w filmie Ryszarda Czekały pochodną czasu. Czas płynie powoli, niezauważalnie. To także podobieństwo do dzieł wielkiego Holendra, do powieści Juliana Kawalca.

KRZYSZTOF KREUTZINGER

W rytmie melancholii

SZKOLNY WALC (Szkolnyj wals). Reżyseria: Paweł Lubimow. Wykonawcy: Jelena Cypłakowa, Jewgienija Simonowa, Siergiej Nasibow i inni. ZSRR, 1978

Akcja „Szkolnego walca" Lubimowa rozgrywa się w wyższych kręgach moskiewskiej inteligencji. Owa informacja może wydać się zbyteczna w recenzji z radzieckiego filmu, który na ogół unika eksponowania społecznych podziałów. Bohaterowie jeśli już różnią się światopoglądem, to raczej na skutek przypadłości psychologicznych niż socjologicznych powielając zarazem stereotyp człowieka radzieckiego, który bliźniego widzi w każdym. Postaci Lubimowa również mają odmienne charaktery, lecz zachowują jednomyślną aprobatę wobec głównego problemu – nieślubnego dziecka. Być może tolerancja obyczajowa słabłaby w miarę schodzenia po socjalnej drabinie. Lubimow zachowuje jednak dyskrecję w tym względzie i dlatego podejrzewam go o zamysł perwersyjny: o chęć wmówienia sceptycznej widowni, że ciąża panieńska nie poniża kobiety. Podzielam ten pogląd, byłoby jednak pouczające ujrzeć odmienne opinie, kursujące na ten temat w różnych kręgach społecznych.

Reżyser cofnął się przed widać nadto kontrowersyjnym dramatem o społecznej orientacji i za materiał musiały mu wystarczyć konflikty psychologiczne. Dwie dziewczyny z jednej klasy kochają tego samego chłopca. Gosza kocha tylko jedną, z którą będzie miał dziecko poczęte w noc przed wręczeniem matur, ale żeni się z drugą. Zosia mimo ciąży wyprowadza się do hotelu robotniczego i podejmuje pracę na budowie, bowiem nie chce być w domu rodzinnym, który rozpada się z braku miłości. Gosza porzuca niekochaną żonę i spotkawszy po roku Zosię na balu absolwentów pragnie zobaczyć swego synka, co zostaje mu odmówione. Dumna matka energicznie idzie przed siebie na tle rozjarzonych okien szkoły.

Ucieczki Goszy przed odpowiedzialnością, Zosi przed pustką rodzinnego domu są prawdopodobne, lecz realizatorzy nie potrafili pokazać realnych motywów postępowania bohaterów, którzy zachowują się jak dotknięci wewnętrznym paraliżem. Opowiadaniu brak temperamentu i z ekranu wieje melancholią o bliżej nie znanej przyczynie. Można się jej tylko domyślać w podmienieniu dramatu społecznego przez jednostkowy.

KRZYSZTOF KŁOPOTOWSKI

Mrówka w pościeli

TO MOJA SPRAWA, SZEFIE (Já to tedy beru, šéfe...!). Reżyseria: Petr Schulhoff. Wykonawcy: Luděk Sobota, Iva Janžurová, Petr Nárožný i inni. CSRS, 1977

Nie można odmówić twórcom komedii „To moja sprawa, szefie" rzemieślniczej biegłości i polemicznych ambicji. Petr Schulhoff szybko rozkręca intrygę, parodiując konwencje dramatu sensacyjnego i doprowadzając do absurdu rozliczne anomalie zadomowione w życiu społecznym i rodzinnym. Satyrycznym przedstawieniem codziennych bolączek nawiązuje do tradycji czeskiej „nowej fali".

Reżyser koncentruje się na najbliższej sercu przeciętnego obywatela tematyce rodzinno-produkcyjnej. Dwaj pracownicy działu kadr jednej z praskich fabryk w oryginalny sposób werbują najbardziej poszukiwanych, zatem deficytowych fachowców. Dokładnie badają życie kandydatów, ich kontakty małżeńskie, a przede wszystkim pozamałżeńskie: a nuż znajdzie się pretekścik do małego szantażyku? Wprawdzie szef nie pochwala takich metod, ale skoro obietnice wyższej pensji, dodatkowej premii, a nawet mieszkania w Pradze nie wystarczają – i on przymyka oko! O dobrego pracownika jest coraz trudniej, a konkurenci stosują jeszcze skuteczniejsze metody.

Nie brak zabawnych, dobrze spuentowanych sytuacji, w których pokazuje się rywalizujące ze sobą – niby gangi przestępców – grupy werbowników.

A jednak komedia nie wywołuje żywszej reakcji publiczności. W filmie godna podkreślenia jest konsekwencja w kreśleniu charakterystyk bohaterów. W naszym odczuciu są oni jednak antybohaterami. I nie tylko dlatego, iż postępują nie fair. Są odpychający z innego powodu. To zera nie mające za grosz fantazji, nawet w prywatnym życiu nie wykazujące inicjatywy. Mrówki pozbawione wewnętrznej siły, życiowego dynamizmu, choćby nawet fałszywie ukierunkowanego. Mrówki całkowicie zniewolone przez żony, poddające się ich kaprysom. Takie mrówki budzą nie tyle śmiech, co litość. Czy naprawdę może bawić ktoś, kto budzi litość?

BOGDAN ZAGROBA

Hollywood, Hollywood

NEW YORK, NEW YORK (New York, New York). Reżyseria: Martin Scorsese. Wykonawcy: Liza Minnelli, Robert De Niro, Lionel Stander i inni. USA, 1977

Boki można zrywać ze śmiechu, kiedy na Times Square w Dniu Zwycięstwa w 1945 roku zdemobilizowany saksofonista Jimmy Doyle stara się poderwać jakąkolwiek dziewczynę. Robert De Niro w tej roli przechodzi samego siebie, ale dziewczyny są przeważnie obstawione. Kiedy więc trafia na jedyną wolną, atakuje jak kamikadze, tyle że ta samotna to Liza Minnelli, a więc i odpór zostaje zwielokrotniony. Ta szarpanina pary bohaterów trwa zresztą do końca filmu i trzeba powiedzieć, że wzloty i upadki ich uczucia, piekło i niebo miłości należą do majstersztyków aktorskiego rzemiosła. Drugim bezwzględnie mocnym punktem najnowszego filmu Martina Scorsese „New York, New York" – ale to już raczej dla melomanów zakochanych w jazzie lat czterdziestych – jest właśnie muzyka z tamtego okresu, wyborny przegląd melodii zespołów big bandowych, od tradycyjnego stylu Xaviera Cugata po modern jazz Davida Brubecka. A do tego Liza Minnelli śpiewa stylizowane pod tamtą epokę nastrojowe szlagiery, a nawet tańczy, tak jak tańczyła wtedy jej znakomita mama – Judy Garland. Bo film Scorsese jest filmem muzycznym, częściowo nawet rewiowym, w dawnym stylu, z dekoracjami w atelier i tłumami statystów oraz sporą porcją nudziarstwa nieodzownego przy tym szychu.

Po co autor „Taksówkarza", „Alicji, która już tu nie mieszka" i innych współczesnych dramatów obyczajowo-społecznych z takim nakładem sił i środków reanimuje dawno przebrzmiałe style i konwencje kina? Czyżby, jako nuworysz w fabryce snów, chciał udowodnić Hollywoodowi, że nawet grając fałszywymi kartami, kartami Hollywood pokona go na własnym polu i pozostanie dawnym Scorsese? Iluzje. Cóż z tego, że anegdota opowiedziana w filmie zrywa z namolnym happy endem i czarno-białymi schematami charakterologicznymi; cóż z tego, że Jimmy – De Niro swą żywiołową anarchicznością przypomina Belmondo z „Szalonego Piotrusia", a robiąca karierę gwiazdy Francine-Minnelli ma w sobie nieobecną u amerykańskich kandydatek na Olimp kruchość, niepewność, zagubienie przypominające bohaterki nowej fali; cóż z tego wreszcie, że tyle w tym nieudanym małżeństwie samotności, niezrozumienia, pozerstwa i urażonych ambicji, jak by to nie był film muzyczny w dawnym stylu, tylko współczesny dramat obyczajowy. Cóż z tego, kiedy na koniec cały realizm anegdoty musi zostać podporządkowany regułom hollywoodzkiego show, a w tym miejscu Hollywood jest niezłomne. Bo Hollywood to miniatura Ameryki, zaś Ameryka, „ten wielki naleśnik", jak ją nazywa Stefan Bratkowski w „Oddalającym się kontynencie", nigdy nie wyrzeknie się apologii kariery i sukcesu. Francine zostanie tedy gwiazdą, ale i Jimmy za nisko nie spadnie, bo nie jest prawdziwym człowiekiem ktoś, kto nie doszedł do jakichś pieniędzy i pozycji. Amerykański Bóg nie lubi biednych.

CZESŁAW DONDZIŁŁO

Film, który ma duszę

i w duszy tej odbija się dźwięk całego świata, gama radości i śmiechu, muzyka pól i lasów, poszum morza i wiatru. (...) I z tych perlistych, skrzących dźwięków powstał potężny jazz, którego się słucha jak pięknej symfonii". Tak przed czterdziestu czterema laty w tygodniku „Kino" Wanda Kalinowska opisywała swoje wrażenia z seansu radzieckiego filmu Grigorija Aleksandrowa **ŚWIAT SIĘ ŚMIEJE** (1934). Wszedł na polskie ekrany – o dziwo! – niedługo po premierze moskiewskiej jako podarunek gwiazdkowy 1934 roku. Dyskusjom nad nim patronowało awangardowe, społecznie-postępowe Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „Start". Film zyskał nie spotykaną jak na owe czasy popularność, choć był – nie zapominajmy – importem zza komunistycznej miedzy do państwa burżuazyjnego o świadomości społecznej zamulonej wielu przesądami, kształtowanej w atmosferze tradycyjnej nieufności do rewolucyjnych przemian w kraju wschodniego sąsiada. Melodyjne piosenki z filmu Aleksandrowa szybko stały się szlagierami upowszechnianymi przez radio i na płytach. „Świat się śmieje" podziałał jak materiał wybuchowy i świąteczny fajerwerk: zburzył barierę niechęci u zdeklarowanych wrogów wszystkiego, co „stamtąd", odprężył życzliwych liberalnych obserwatorów, uradował przyjaciół i entuzjastów.

W latach późniejszych wznawiano u nas komedię Aleksandrowa jeszcze trzykrotnie (1946, 1951, 1962), nie mówiąc o emisjach telewizyjnych. Teraz wytypował ją do swego programu – jako swój ulubiony utwór filmowy – Leszek Drogosz.

Autor komedii „Świat się śmieje", Grigorij Aleksandrow, towarzyszył Eisensteinowi w jego słynnej podróży do Ameryki. Rozglądał się tam bacznie, porównywał, przypasowywał, po czym wrócił do kraju z gorącym postanowiemiem stworzenia komedii muzycznej, która łączyłaby wypróbowane formy z nowymi realiami społecznymi Związku Radzieckiego. Ostrą, tradycyjną satyrę chciał wzbogacić beztroską wesołością, radością życia nasyconą ekscentrycznym gagiem. Proponował odejście, choćby na chwilę, od sztywnej, chwilami nużącej dydaktyki i wprowadzenie na zasadzie komediowego intermezza, wesołości, która relaksując odbiorcę mogła mu per saldo dopomóc w lepszym przyswajaniu owej dydaktyki. Uważał, że eksperyment tego typu był w pełni uprawniony w dojrzałej już przecież, piętnastoletniej sztuce filmowej ZSRR.

Bohater filmu, pasterz, wirtuoz gry na fujarce, zostaje omyłkowo zaproszony do koncertowania w salonie pensjonatu „Pod Czarnym Łabędziem". Dlaczego nie, proszę bardzo. I może by się Kostia trochę nawet wysferzył, gdyby nie jego stado, które na dźwięk fujarki wtargnęło do jadalni „Łabędzia", zakłócając spokój gości. Muzykanta razem ze zwierzętami przepędzono. Nie udał mu się również występ w moskiewskiej filharmonii, gdzie rzekomo miał zastąpić tamtejszego dyrygenta. Dopiero wstąpienie do zespołu muzycznego „Zgoda" (bardzo skłóconego) stwarza Kostii szansę wybicia się. A gdy szczęśliwy traf rzuca pod koła karawanu, którym zespół jedzie na koncert, obdarzoną pięknym głosem pokojówkę spod „Łabędzia", powstaje wspaniały duet Aniuty i Kostii.

Od początku było oczywiste, że sam humor tu nie wystarczy. Motorem akcji musiała się stać wtopiona w nią integralnie muzyka wzbogacona pieśniami i piosenkami. 34-letni kompozytor Izaak Dunajewski, wychowanek charkowskiego konserwatorium, właśnie wchodził w twórczość filmową. Spotkanie z Aleksandrowem okazało się szczęśliwym punktem zwrotnym w jego karierze. Kompozycje dla „Świat się śmieje", jak i dla dalszych filmów tego reżysera („Cyrk", „Wołga, Wołga", „Jasna droga", „Wiosna") sprawiły, że stał się najpopularniejszym twórcą radzieckiej muzyki lekkiej lat trzydziestych i czterdziestych.

Komedia Aleksandrowa odznaczała się poza tym wieloma nowatorskimi rozwiązaniami formalnymi i technicznymi. Zaskakujące dla widzów było wprowadzenie na ekran nieprawdziwych dźwięków, bowiem w celu uzyskania efektu komicznego autor filmu kazał Kostii wydobywać muzykę „z niczego", wykorzystywać otoczenie dla stworzenia symfonii codzienności. Kołki w płocie dźwięczą pod uderzeniami pastucha jak płytki ksylofonu, garnek brzmi jak dzwon, a naczynia kuchenne jak perkusja. Komizm wspomagany jest tutaj również kontrapunktem dźwiękowo-wizualnym, jak np. w wypadku skocznej melodyjki w wykonaniu orkiestry kroczącej... w kondukcie pogrzebowym. Spośród nowych środków technicznych znaleźć tu można długie travellingi (sceny na plaży), zastosowanie makiet (music-hall), tylną projekcję (katafalk) i wiele innych.

Naczelną rolę w „Świat się śmieje" odegrali jednak wykonawcy głównych ról: Leonid Utiosow z jego zespołem „Tea Jazz" oraz Lubow Orłowa, właśnie rozpoczynającą swoją błyskotliwą karierę filmową. Dla niej, podobnie jak dla Dunajewskiego, komedia Aleksandrowa okazała się szansą pełnego rozwoju.

LESZEK ARMATYS

Lubow Orłowa w filmie „Świat się śmieje" Grigorija Aleksandrowa

Fot. Ciné Revue

Jacqueline Bisset

Wybuch wulkanu na jednej z wysepek mórz południowych zagraża stabilności ziemskiego globu: taka jest teza widowiskowego filmu Irwina Allena „Dzień końca świata". Jacqueline Bisset twierdzi wprawdzie, że nie lubi obrazów, w których nie trzeba grać, a tylko się pokazywać, ale tym razem ma przynajmniej doborowe towarzystwo Paula Newmana i Williama Holdena.

Fakty

Co się dzieje z wielkim filmem Francisa Forda Coppoli na temat wojny wietnamskiej „Teraz apokalipsa" (Apocalypse Now)? Produkcja rozpoczęła się latem 1976 na Filipinach i wśród licznych trudności doprowadzona została do końca rok później. Nie doszło jednak do zapowiadanej na zimę 1977 premiery; film pokazany grupie właścicieli kin amerykańskich dopiero wiosną 1978 został zimno przyjęty. Coppola zdecydował się na zmiany i przemontowanie ogromnego materiału. Koszty osiągnęły w chwili obecnej piramidalną wysokość 30 milionów dolarów. Kolejny termin wprowadzenia na ekrany: Boże Narodzenie 1979.

★

Zmarł Aleksander Stolper (72 lata), znany reżyser radziecki. Zaczął karierę jako dziennikarz, w latach dwudziestych i trzydziestych uprawiał scenariopisarstwo (jest m. in. współautorem scenariusza słynnego filmu „Bezdomni" z r. 1931). Studia reżyserskie odbył pod kierunkiem Sergiusza Eisensteina. Ogromną popularność zyskały sobie jego filmy zrealizowane w latach wojny – „Chłopiec z naszego miasta", „Czekaj na mnie", a klasyczną już pozycją kinematografii radzieckiej jest „Opowieść o prawdziwym człowieku" (1948) według powieści Borysa Polewoja. Do najwybitniejszych filmów Stolpera należą również epickie obrazy „Żywi i martwi" oraz „Nikt nie rodzi się żołnierzem" według powieści Konstantego Simonowa.

„Drewniane perły", reż. Judit Em

List z Budapesztu

Dokument

Wiele dyskusji wywołuje grzech nurt na poły dokum filmów, który uprawiają tacy jak Ferenc Kósa (Misja), Pá (Gyuri Cséplö), János Rózsa twy), Imre Gyöngyössy i Ba (Dwa postanowienia) czy Is day (Powieść filmowa – Siostr mi pozycjami z tej serii są „D perły" Judit Ember i głośna j tystka" Domonkosa Moldová to narodziny nowego kierunk cznego kinematografii węgie go cechą jest prostota i obie narracji, które narzuca tem prosto z życia, podany bez dodatków, oddziałujący na faktów. Tak przedstawia losy niegdyś, a obecnie zapo olimpijczyka Andrása Balcz

KARTKA Z HOLLYWOOD

CZWARTY ROK SYLVESTRA

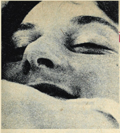
Powinno się powiedzieć: czwarty rok sukcesu, ponieważ związki Sylvestra Stallone z kinem są dużo dłuższe. Ale nie były szczęśliwe przed „Rockym", a i dziś sukces nie zawsze równoważy ryzyko. Jedno jest pewne: nie przestał być wulkanem energii i zapewne szykuje niejedną niespodziankę. Swoją pozycję aktora i scenarzysty umocnił biorąc się za reżyserię. Na ekrany wszedł film „Paradise Alley", którego jest w pełni autorem, a wkrótce pojawi się następny – „Rocky II – wzlot". Co dalej? Zapytajmy najpierw co przedtem – biografia Stallone'a warta jest bowiem przypomnienia.

Urodził się w roku 1946 w biednej dzielnicy Nowego Jorku zwanej nie bez powodu „Diabelską Kuchnią" (Hell's Kitchen). Matka była chórzystką i tancerką na podłych scenach, ojciec emigrantem z Sycylii, próbującym interesów. Rodzice nie tworzyli udanego małżeństwa, rozwiedli się, kiedy miał lat 11. Zmieniał szkoły, dopóki nie zaczął w jednej z nich uprawiać sportu. Zwrócił na siebie uwagę i otrzymał stypendium elitarnego American College w Szwajcarii, gdzie spłacał swój dług jako trener panienek z dobrego domu, a kiedyś nawet jako „goryl" w obstawie wnuka etiopskiego cesarza Haile Selassie. Do Stanów powrócił w roku 1967 i wstąpił do szkoły aktorskiej Uniwersytetu Miami. Został z niej wyrzucony po awanturze, ponieważ profesorowie nie chcieli zgodzić się, aby zagrał napisaną przez siebie scenę. Wyruszył wtedy z twardym zamiarem zrobienia aktorskiej kariery do Nowego Jorku. Zabawne, że pierwsza próba w tym kierunku (zresztą także zakończona awanturą i odrzuceniem) związana była z imieniem Rocky: miał grać chuligana nazwanego tak w scenariuszu. Zapamiętał je na dłużej.

Nie był to łatwy okres. Młody aktor pojawiał się czasem w reklamówkach, ale żaden agent nie chciał się podjąć jego lansowania. Stallone czyścił klatki lwów w nowojorskim zoo, wynajmował się jako „wykidajło" i odźwierny. I pisał: w nędznym pokoiku, którego okna zamalował na czarno, nie odbierając telefonów pracował nad nowelami i scenariuszami, których pesymizm zniechęcał ewentualnych nabywców. W 1974 r., właściwie przypadkiem, otrzymał niewielką rolę w filmie „Panowie Brooklynu". Oczywiście – chuligana. Honorarium wydał na zakup używanego samochodu i pojechał do Hollywood. Mimo wszystko stolica filmu dawała mu większe szanse. Grał, ale tylko w epizodach nie najlepszych filmów: „Capone", „Wyścig śmierci 2000", „Żegnaj, kochanie", pojawiał się także w serialach

telewizyjnych j rymś z odcinków dzał się w przek opowieść optyn nie odbierająca w którym drugo mym Muhamma scenariusz film domo, że walcz cenci zaryzyko

Sylvester Stallon



er

czy fabuła?

na Wę-
ntalnych
eżyserzy,
Schiffer
(Pole bi-
a Kabai
ván Dár-
). Nowy-
ewniane
ż „Spiry-
a. Czy są
artysty-
skiej? Je-
ktywność
t wzięty
zbędnych
idza siłą
sławnego
nianego
reżyser

Ferenc Kósa; taki jest wstrząsający obraz cygańskiej nędzy i zacofania w filmie Pála Schiffera. Wszystkie są próbą zerwania z tradycyjnymi konwencjami nie tylko filmu fabularnego, ale i dokumentalnego.

Ogromne zainteresowanie poprzedziło premierę filmu Istvána Dárdaya i mimo jego długości (4,5 godz.) „Powieść filmową – Siostry" oglądano z przykładną cierpliwością. Może dlatego sukces odniosła pozycja bliźniacza – nieco słabszy w konstrukcji, ale zrealizowany tymi samymi metodami film „Drewniane perły" Judit Ember. Nie brak zarzutów, ale odnoszą się one raczej do detali. Wielu krytyków uważa, że grający w tych filmach amatorzy nieudolnie poruszają się przed kamerą, że razi nieczytelność dialogów z powodu ich słabej dykcji.

Niemniej nawet najzacieklejsi oponenci zmuszeni są przyznać, że pozycje te są potrzebne. Ważna jest ich aktualność, problemy żywo nurtujące szerokie kręgi społeczeństwa. Wystarczy przypomnieć burzę, jaką wywołał film „Spirytystka" Domonkosa Moldována. Reżyser był zmuszony do realizacji emitowanego niedawno w węgierskiej TV swego rodzaju dopełnienia filmu, w którym konfrontuje wypowiedzi różnych osób na temat „Spirytystki".

Inną drogą kroczą István Dárday i Judit Ember. Ich filmy to przekrój współczesnego życia społeczeństwa, rekonstrukcja powszedniości, jaką znamy z radiowej „Rodziny Matysiaków". Bohaterkami „Powieści filmowej" Dárdaya są trzy siostry z przeciętnej rodziny robotniczej.

Z kolei bohaterką „Drewnianych pereł" (którą gra Eleonora Łukasik – z pochodzenia Polka) jest młoda kobieta pragnąca mieć dziecko, ale kalectwo może spowodować komplikacje w okresie ciąży. Współtowarzyszem jej życia jest robotnik, który zaadoptował jej dwie córki i teraz z niepokojem oczekuje urodzin własnego dziecka. Operacja cesarskiego cięcia ukazana zostaje na ekranie i przebiega szczęśliwie.

Mimo pewnych wad węgierskie paradokumenty świadczą o poszukiwaniach o śmiałym eksperymentowaniu. Jest to zasługa Studia im. Béli Balázsa, które podjęło się patronatu nad niektórymi z tych filmów, i władz popierających interesujące inicjatywy twórcze.

(rja)

STALLONE

ko gangster lub chuligan, m. in. w któ-
„Kojaka". Miał 29 lat i powoli utwier-
naniu, że szansę powodzenia ma tylko
istyczna, o upartym dążeniu do celu,
ludziom nadziei. Kiedy obejrzał mecz,
zędny bokser wytrzymał 15 rund z sa-
dem Ali, miał już temat. Tak zrodził się
„Rocky". Ciąg dalszy jest znany: wia-
rozpaczliwie o rolę główną, że produ-
ali realizację pod warunkiem, iż koszt
filmu nie przekroczy miliona dolarów – i że odniósł sukces bez precedensu, w ciągu jednego wieczoru, jak to się chętnie mówi, stając się bohaterem Ameryki.

A jednak następny rozdział tej biografii wydaje się trudniejszy, choć nie tak dramatyczny. „Oscar" nie wystarcza, trzeba jeszcze utrzymać pozycję gwiazdy. Stallone wybrał starannie następną rolę z powodzi ofert. Zagrał przywódcę związkowego w filmie Normana Jewisona „FIST", ale mimo pozytywnych opinii krytyki nie zdołał porwać publiczności. Utrzymał prestiż, ale to w Hollywood nie wystarcza. Film „Paradise Alley" jest próbą wykorzystania własnych przeżyć z nowojorskich slumsów, ale i ten obraz nie stał się przebojem kasowym. Czy sytuację zmieni druga część sagi o Rocky'm? Stallone pracuje w ogromnym napięciu i jest pewny sukcesu. W firmie Moonblood, którą utworzył, szykuje się już następny film – „Cywilny strażnik". Zdjęcia wiosną. Ale przedtem na ekranach pojawi się „Rocky II – wzlot".

LEILA SORELL

odbiera „Oscara"; z lewej Robert Chartoff, z prawej Irwin Winkler – producenci   Fot. Ciné Revue

„Ostatni melodramat" Georgesa Franju   Fot. Cinéma 78

Obrona melodramatu

Georges Franju – reżyser nazywany największym poetą nowej fali – od dawna pracuje już tylko dla telewizji. Zaczynał od poetyckiego dokumentu „Krew zwierząt", rozgłos przyniosły mu stylizowane, utrzymane na granicy snu i realności „Oczy bez twarzy" i „Judex", dwa lata temu wprowadzono na ekrany kin jego telewizyjny film „Czerwone noce". Ostatnio, również dla TV, zrealizował „Ostatni melodramat" (Dernier melodrame), opowieść o aktorach, dla których teatr jest sceną życia, miłości i śmierci. O swojej fascynacji melodramatem Franju mówi w wywiadzie dla pisma „Ecran 78".

● **Jak powstał pomysł „Ostatniego melodramatu"?**

– Sięga roku 1964. Pewnego razu Pierre Brasseur powiedział mi: „Musisz poznać Bernarda Dimeya, który napisał scenariusz »Dziś wieczorem teatr« według mojego pomysłu". Było to opowiadanie raczej komiczne, o ostatnich dniach prowincjonalnej trupy teatralnej, której nieco pompatyczny kierownik był oczywiście rolą dla Brasseura. W owym czasie realizacji nie bardzo sobie wyobrażałem: to był okres triumfów Vilara, festiwalu w Avignon, nikogo nie interesował melodramat. Nie reagowano na ten swoisty melanż ironii i emocji, który jest istotą melodramatu. Ale minęło sporo czasu. O melodramacie zaczyna się znów mówić. Telewizja zaproponowała mi realizację, a wtedy przypomniałem sobie o scenariuszu Brasseura i Dimeya. Postanowiłem wprowadzić postać Lilette, graną przez Edith Scob, która zmienia perspektywę całości. Komizm uzyskał głęboką melancholię, coś, co osobiście mnie wzrusza.

● **Uważa więc Pan, że istotą melodramatu jest wzruszenie.**

– Oczywiście. Zacząłem nawet wierzyć w tę historię, od chwili kiedy pojawiła się w niej Edith Scob. Zamiast parodiować styl „Kapitana Fracasse", zwracam się ku „Damie kameliowej". Bardzo mi się zawsze podobała ale postać tytułową musi grać dziewczyna, w którą można uwierzyć. Zmieniają się style, zmienia wymowa... Wiem, że te zmiany nie zawsze są właściwe, ale sama istota gatunku nie przemija i należy ją ukazać, nie dając się zwodzić modom.

● **„Ostatni melodramat" stał się zatem refleksją nie tylko na temat teatru, ale i widowiska jako takiego?**

– O to mi właśnie chodziło. A telewizja ułatwiła mi osiągnięcie celu, ponieważ robiąc film dla kin byłbym zmuszony zaangażować gwiazdy. Gwiazdy tu nie pasują, spowodowałyby dysproporcję, fałsz. To historia małej trupy, codzienne życie skromnych komediantów, którzy nie są geniuszami, ale odważnie szamocą się ze swą profesją i w nią wierzą.

● **A przecież gdzieś następuje pęknięcie... Może winna jest publiczność?**

– Tak, bowiem bez publiczności niemożliwe jest widowisko. Pozostają tylko krytycy, a to niewiele. Ktoś powiedział mi, że entuzjazm, który dawniej ożywiał młodych miłośników kina, od piętnasu lat już wyparował. A przecież nie dotyczy to tylko młodzieży...

● **To prawda, że obecna publiczność szuka w kinie spraw marginalnych, socjologii, polityki...**

– Nie ma to nic wspólnego z naturą kina, ze stylem obrazu filmowego, z poezją ekranu. Szuka się czegoś innego, bezpośredniego odbicia współczesności, doraźnej informacji...

● **Czy dlatego tak Pan podkreślił związek trupy z ludźmi w miasteczku?**

– Przede wszystkim dlatego, że ukazuję teatr a nie kino. Ludzie teatru są w stałym kontakcie ze swą publicznością przed i po przedstawieniu, nawet bardziej niż podczas spektaklu. Przyjazd takiej trupy powoduje poruszenie niezależne od przedstawienia. Ale interesowały mnie również stosunki w rodzinie aktorskiej. Teatr nie powstaje tylko na scenie. Maskę nosi się także prywatnie. I jeżeli coś się psuje, to nie dotyczy tylko spektaklu.

● **I nikt nie potrafi niczego zmienić?**

– Nikt. Przecież to ostatni melodramat.

● **Nie prorokuje Pan jednak w ten sposób końca kina?**

– Ach, nie, nie jestem pesymistą. W gruncie rzeczy wierzę, że kino zawsze będzie kwitło. To, co umiera, to raczej idee, które skupia w sobie gatunek melodramatu, wiara w sztuczność, a więc i w magię spektaklu. Dlatego mój bohater na końcu umiera.

● **Umiera w stylu bardzo melodramatycznym...**

– Ginie w płomieniach. Jest to koniec, ale również apoteoza. W gruncie rzeczy każdy wie, że nie umarł naprawdę, przecież w teatrze wszystko jest fałszywe. Płonie nie aktor Boussieres, lecz jego maska. Dlatego mój film jest równocześnie realistyczny i nierealny...

POWTÓRNE NARODZINY ARCYDZIEŁ

KORESPONDENCJA Z MOSKWY

Gosfilmofond: tu przechowuje się wszystkie filmy, które kiedykolwiek przekroczyły granice kraju. Te wyprodukowane wiele lat przed Rewolucją Październikową – i te z ubiegłego roku. Uzbierało się już ponad 40 tysięcy tytułów.

Filmy z wielu krajów przechowuje Państwowe Wszechzwiązkowe Archiwum Filmowe – w skrócie: Gosfilmofond. Trafiają tu różnymi drogami. Niektóre od razu po zejściu z ekranów stają się własnością historyków, na inne trzeba czekać długo: są oglądane, potrzebne widzom. Każdy film ma swoją historię, swój niepowtarzalny los.

Od dawna na Zachodzie krążyła plotka, że negatyw filmu Siergieja Eisensteina „Pancernik Potiomkin" zaginął w czasie wojny. Pracownicy Gosfilmofondu sprawdzili: nie, negatyw „Potiomkina" jest w dobrym stanie. Porównano taśmę ze scenopisem i z kopiami innych filmotek, okazało się, że negatyw zachował się w kształcie, jaki nadał mu autor, że w pełni wyraża jego ideę.

Ale np. o filmie Eisensteina „Październik" nie można było tego powiedzieć. Pełnej kopii w Gosfilmofondzie nie było, przechowywano tu jedynie poszczególne akty. Pracownicy archiwum postanowili więc zrekonstruować film. Poproszono o pomoc archiwa radzieckie i zagraniczne. Wkrótce zaczęły nadchodzić szpule z napisem „Październik". Jakież było zdumienie w Gosfilmofondzie, gdy odkryto, że wśród nadesłanego z zagranicy materiału nie ma ani jednej indentycznej kopii. Kopie okaleczone przez cenzurę wróciły do ojczyzny zmienione nie do poznania. Dobrze, że ocalał scenopis. Trzeba było kadr po kadrze odtwarzać film. Kierował tym Grigorij Aleksandrow, który był asystentem Eisensteina podczas realizacji „Października". I „Październik" narodził się po raz drugi. To drugie życie okazało się nawet bogatsze, gdyż pojawił się w filmie dźwięk: Dymitr Szostakowicz napisał muzykę i legendarne dzieło znów pojawiło się na ekranach świata.

Poleca się wszystkim policmajstrom

Materiał filmowy jest w Gosfilmofondzie nie tylko przechowywany. Tu się go bada, odnawia, uzupełnia, pokazuje widzom. A często się zdarza, że historycy dokonują odkrycia zmuszającego do nowego spojrzenia na zjawiska, które jeszcze wczoraj wydawały się oczywiste.

Tak właśnie stało się z legendą filmową o pancerniku „Potiomkinie". Wszystko zaczęło się od odkrycia W. Baulinej z Państwowego Archiwum rejonu władimirskiego. Dotarła ona do dokumentów bezpośrednio dotyczących filmu. Były to listy. W pełnym oburzenia liście do moskiewskiego gubernatora Dżunkowskiego księżna Wołkońska pisze o wstrząsie jaki przeżyła oglądając filmy o buncie marynarzy na pancerniku „Kniaź Potiomkin": *„Serce krwią się zalewa, złość dusi"* – wyznaje księżna ... – *„Zbuntowani marynarze chwytają oficerów i rzucają ich za burtę, widać lecące w morze mundury, a publiczność wybucha złym śmiechem, cieszy ją ta rozprawa, to widać"*, I pyta z oburzeniem: *„Niech Pan powie, czy dopuszczalne są podobne widowiska jako rozrywka? Czyż widowisk takich się nie cenzuruje? Nie mogę zrozumieć, jak można na coś takiego pozwolić. Cały dzień byłam pod wrażeniem, chciałam nawet zatrzymać policjanta, powiedzieć mu o tym. Książę mnie powstrzymał. Nie nawykłam także pisać do gazet. Do dziś słyszę śmiech, wybuchy śmiechu, gdy marynarze chwytają oficerów i rzucają ich w morze. Czyżby policja nie rozumiała, nie czuła szkodliwości, jadu tego widowiska i reakcji publiczności? Właścicielem tych elektrycznych obrazów jest KNOBLOCH. Jak to boli, jak smutno..."*

Moskiewski gubernator nie pozostał obojętny na list księżny i natychmiast zażądał wyjaśnień od gubernatora władimirskiego. Ten z kolei zażądał ich od naczelnika policji w Aleksandrowie, w guberni władimirskiej, gdzie filmy pokazywał właściciel kinematografu Knobloch i gdzie latem przebywała rodzina książęca. W ten sposób pojawił się jeszcze jeden związany w filmem list. W swoim raporcie powiatowy naczelnik policji pisał: *„Donoszę Waszej Wielmożności, że pokazywane w Aleksandrowie przez właściciela kinematografu Knoblocha obrazy obejrzałem wcześniej i tylko dlatego dopuściłem do pokazu, że Knobloch, jak wynika z jego ogłoszeń na afiszach i jak wiadomo mi osobiście, pokazywał je w wielu miejscowościach między innymi we Władimirze. Nie przypuszczałem mając na uwadze rozgłos samych wydarzeń i karę wymierzoną przez rząd ich uczestnikom, że wymienione filmy mogą wywołać takie wrażenie o jakim pisze księżna Wołkońska"*.

Reakcja gubernatora władimirskiego na raport powiatowego naczelnika policji była zdecydowana. 7 marca 1906 roku podpisał on surowe zarządzenie: *„Obiegiem. Ściśle tajne. Do policmajstrów i powiatowych naczelników policji guberni władimirskiej. Doszło do mojej wiadomości, że w jednym z miast powierzonej mi guberni właściciel kinematografu Knobloch pokazywał między innymi obrazy o charakterze podburzającym, jak np. bunt na pancerniku „Kniaź Potiomkin", ostrzelanie przez zbuntowanych marynarzy m. Odessy, pogrzeb zabitego marynarza i inne. Biorąc pod uwagę fakt, że podobne widowiska – wobec obecnych niespokojnych nastrojów ludności, szczególnie niższych klas, które przede wszystkim oglądają te widowiska – chyba nie mogę być dopuszczalne. W celu utrwalenia moralności i spokoju w guberni polecam policmajstrom i powiatowym naczelnikom policji przy wydawaniu pozwoleń na publiczne przeglądy kinematografów i innych podobnych aparatów zawczasu szczegółowo przeglądać wszystkie obrazy, które mają być pokazywane i w żadnym wypadku nie dopuszczać do pokazu takich obrazów, które mogą niekorzystnie odbijać się na spokoju ludności"*.

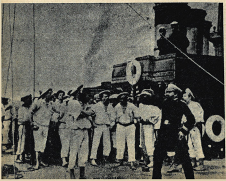
Legenda pancernika

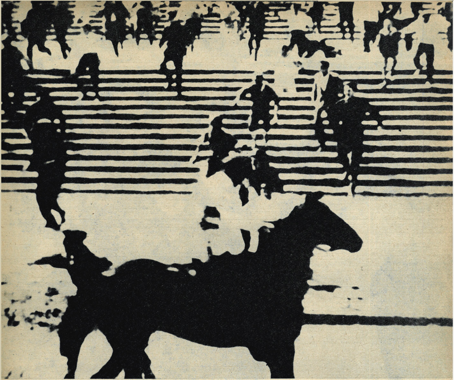
Te archiwalne dokumenty wywołały wiele pytań i zmusiły do nowego spojrzenia na pierwsze kroki kinematografu w Rosji. Jak wiadomo, narodziny rosyjskiej kinematografii przypadają na lata 1907–1908. List ks. Wołkońskiej i zarządzenie gubernatora pochodzą z roku 1906. Czy znaczy to, że z pierwszym przykładem cenzury filmowej spotykamy się jeszcze przed premierą pierwszego rosyjskiego filmu?

Pojawiły się i inne pytania. O jakim filmie pisze Wołkońska? Z jakiego kraju? Czy są to nie znane kadry rosyjskich operatorów? A w ogóle jakiego rodzaju był to film? Kronika, inscenizacja „pod dokument"?

– Wersję autentycznej kroniki odrzuciliśmy od razu – mówi zastępca dyrektora Gosfilmofondu, Odissej Jakubowicz. Powstanie na pancerniku „Kniaź Potiomkin" wybuchło nieoczekiwanie, operatorzy nie mogli więc praktycznie dostać się na okręt. I dlatego, że aparatura była wtedy bardzo ciężka i niedoskonała i dlatego, że dokonywanie zdjęć wymagało specjalnego zezwolenia, a pozwalano wtedy filmować niemal jedynie koronacje i spotkania monarchów. Poza tym jeśli na pancerniku w tym czasie kręcono by film, mogłoby to rozpraszać marynarzy, przeszkadzać im... Bardziej logiczne było drugie przypuszczenie: film pokazywany w 1906 roku był zrobiony „pod kronikę", co już wtedy gdzieniegdzie praktykowano. Gdzie jednak został wyprodukowany? Pierwsze rosyjskie filmy Drankowa i Chanżonkowa pochodzą z lat 1907–1908. Film więc musiał być wyprodukowany za granicą. Wiadomo, że inscenizowane w stylu kroniki fil-

Pierwszy film o buncie na „Potiomkinie" zrealizował Lucien Nonguet w 1905 roku





„Pancernik Potiomkin" Siergieja Eisensteina

my robiono na początku wieku we Francji. W swej „Historii światowego filmu" Georges Sadoul pisał: „Pierwszy «Pancernik Potiomkin» został zrealizowany w 1905 r. w Vincennes przez Luciena Nonguet pod tytułem »Rewolucja w Rosji. Wydarzenia w Odessie«". I autor wymieniał te sceny, o których pisała ks. Wołkońska. Sadoul wspominał. że film Nongueta znajduje się w zbiorach filmoteki angielskiej. Napisaliśmy do Londynu z prośbą o przysłanie go do Moskwy. Pozostało teraz tylko czekać.

Wkrótce uzyskałem nowe informacje. Będąc na festiwalu w Lipsku rozmawiałem o tym filmie z amerykańskim historykiem filmu Jay Leydą. Leyda nagle zauważył: „Był i amerykański wariant »Pancernika Potiomkina«. Widziałem go w 1937 roku, byłem na tym pamiętnym seansie. Rosyjskie tematy były wtedy u nas modne". Leyda opowiadał, że najpierw pokazano film amerykański zrealizowany w 1906 r. przez nowojorską firmę „Biograph", a potem film Eisensteina. Na publiczności seans ten wywarł wstrząsające wrażenie. Nie na zasadzie ciekawostki: była to jakby żywa historia kina, ukazanie jego rozwoju od naiwnej inscenizacji do wielkiego obrazu genialnego reżysera. Amerykański widz mógł zrozumieć, jak ogromnego skoku dokonało kino radzieckie.

Po powrocie do Moskwy wysłałem jeszcze jeden list, tym razem do Waszyngtonu, do biblioteki Kongresu, gdzie, zdaniem amerykańskiego historyka, film mógł być przechowywany. Wkrótce otrzymaliśmy odpowiedzi z Londynu i z Waszyngtonu. Na moim stole leżała przesyłka z kopią filmu Luciena Nonguet, długości około 100 m filmu, który pokazywany był w Rosji w 1906 roku. Obok niego film amerykański na taśmie 16 mm. Do filmu Eisensteina doszły więc jeszcze dwa. Moje serce historyka drżało z radości. Szybko zorganizowaliśmy przegląd. I wtedy zrozumieliśmy, dlaczego zagraniczne filmy o powstaniu na „Potiomkinie" zostały zapomniane, a radziecki, też przecież inscenizowany, jest światowym arcydziełem. Różnica była widoczna od razu; jeśli we francuskim i amerykańskim filmie czuło się beznadziejność sytuacji, powstanie marynarzy było uśmierzone, a buntownicy rozgromieni i okrutnie ukarani, to w filmie Eisensteina pancernik ukazany jest jako „niezwyciężone terytorium rosyjskiej rewolucji". I właśnie pozycja artysty, rewolucyjny światopogląd radzieckiego reżysera zadecydowały o rewolucyjnych środkach wyrazu, uczyniły z jego filmu wybitne zjawisko światowej sztuki filmowej.

Przeprowadzono też wielką pracę nad taśmą, na której zarejestrowano postać Lwa Tołstoja. Nad jej rekonstrukcją pracowała – zmarła niedawno – Wiera Chanżonkowa. Taśma dotrwała do naszych dni w opłakanym stanie. Film zrealizował operator i reżyser Drankow w latach 1909–1910, kiedy Wiera Chanżankowa rozpoczęła pracę w wytwórni filmowej jako montażystka. A po 60 latach wraz z zespołem postanowiła przywrócić życie starej, zniszczonej, unikalnej taśmie. Trzeba było prawie pod każdy kadr dawać nowy podkład niczym nowy fundament pod wielką świątynię. Teraz pisarz żyje na ekranie i nowe pokolenia biorąc do rąk „Wojnę i pokój" mogą zobaczyć jej genialnego autora. Tak buduje się mosty od pokolenia do pokolenia.

Tak narodził się na nowo również dokumentalny film Dzigi Wiertowa „Symfonia Donbasu" („Entuzjazm"). Był w stanie opłakanym. Obraz znajdował się w jednym miejscu, zapis dźwięku w innym. Wydawałoby się – nic prostszego niż zsynchronizować dźwięk z obrazem. Spróbowaliśmy, nie udało się. Film Dzigi Wiertowa, nowatorski nie tylko w warstwie obrazowej, ale i dźwiękowej, wymagał niestandardowego podejścia. W odległych latach trzydziestych z ekranu brzmiała zarejestrowana nie w studiu, lecz w naturze wspaniała dźwiękowa symfonia. Nieprzypadkowo Charlie Chaplin, wówczas zdecydowany przeciwnik filmu dźwiękowego, zobaczywszy ten film w Londynie w 1931 r. pisał: „Nigdy nie myślałem, że te przemysłowe dźwięki można zorganizować tak, by wydały się piękne. Uważam film »Entuzjazm« za jedną z najbardziej poruszających symfonii, jakie kiedykolwiek słyszałem. Pan Dziga Wiertow jest muzykiem. Profesorowie powinni uczyć się od niego, a nie sprzeczać się z nim".

I oto pracownicy Gosfilmofondu postanowili przywrócić film do życia. Uważnie przejrzano taśmę, scenopis, zaproszono do konsultacji J. Swiłową – żonę Wiertowa. Ale klucz do zagadnienia znaleziono w pracach teoretycznych samego reżysera. Jak wielu mistrzów kina w tych latach, opowiadał się Wiertow za szerokim wykorzystaniem kontrapunktu dającego filmowi nowe środki wyrazu. W „Symfonii Donbasu" Wiertow wspaniale ten chwyt zastosował. Głęboka analiza twórczości reżysera, badanie jego prac teoretycznych pozwoliły połączyć obraz i dźwięk na jednej taśmie. Udało się stworzyć wariant bardzo bliski autorskiemu i widzowie mogli znowu zobaczyć ten wybitny film. Pokazany w byłej Juzówce, gdzie niegdyś realizowano zdjęcia, przyjęty został z wdzięcznością i zachwytem. Jak zmienił się w czasie tych dziesięcioleci radziecki Donieck!

Ważne i interesujące prace prowadzi Gosfilmofond. Stare, zdawałoby się, na zawsze martwe filmy dzięki sprawnym rękom pracowników archiwum, dzięki ich poszukiwaniom i odkryciom stają się dostępne dla widzów. Wzbogacają naszą pamięć i pomagają nam żyć, gdyż spoglądając w dzień wczorajszy, w niedawną historię lepiej poznajemy siebie i lepiej określamy drogę w przyszłość.

JURIJ BIEŁKIN

„Poeta i muza", reż. Jakko Pakkasvirta (Finlandia)

Kino w blasku świec? To możliwe jest tylko zimą w Skandynawii. Budynek fińsko-szwedzkiego Ośrodka Kulturalnego Hanasaari otaczały płonące znicze i śnieg iskrzył się jak w baśniach Andersena.

II Nordycki Festiwal Filmowy

ANDRZEJ KOŁODYŃSKI

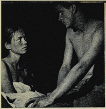
W BLASKU ŚWIEC

KORESPONDENCJA WŁASNA Z HELSINEK

Efekt starannie zresztą zaplanowany, bo Hanasaari jest modelowym przykładem osiągnięć fińskiej architektury. Budynek niski, ale wieloskrzydły, ukryty wśród drzew, idealnie wtopiony w pejzaż skalistego cypla. W środku nowoczesny komfort, funkcjonalność, drewno i kamień. Sala kinowa na 200 miejsc, duża biblioteka z wydawnictwami filmowymi i osobliwa wystawa metalowych figurek, które na stare lata tworzy Felix Forsman, jeden z pionierów fińskiego kina. Tematyka, oczywiście, filmowa. W takiej scenerii odbywał się festiwal.

Co to jest prowincjonalizm?

Przed rokiem Instytuty Filmowe Szwecji, Danii, Norwegii i Finlandii zdecydowały się na systematyczne konfrontowanie nowych i najciekawszych filmów swoich krajów. W systemie, który na wzór Szwecji obowiązuje dziś w całej Skandynawii, instytuty to potęgi. Finansują duży procent produkcji, wspierają ją pieniężnymi nagrodami, zajmują się propagandą zagraniczną. Pierwszy Nordycki Festiwal odbył się w Kopenhadze, gospodarzem następnego będzie zapewne Norwegia. Na razie każdy z krajów przedstawia tylko trzy filmy fabularne, ale w Hanasaari wyświetlano także dokumenty, aby umożliwić udział Islandii, która filmów fabularnych nie produkuje. Ściślej mówiąc – nie produkuje filmów pełnometrażowych te-



„Strzeżona wioska", reż. Timo Linnasalo (Finlandia)

go gatunku, bo w przeglądzie znalazła się półgodzinna aktorska etiuda „Lilia", ekranizacja noweli Halldora Kiljana Laxnessa, ujmująca świeżością i pięknem surowego krajobrazu. Talentów na wyspie gejzerów nie brakuje, natomiast problemem jest ograniczony rynek zbytu. Boryka się z nim zresztą kino całej Skandynawii. Mimo prestiżowych sukcesów Szwedów, mimo pewnego rozgłosu wokół nowej szkoły norweskiej nie zdołało zapewnić sobie stałego miejsca na światowym rynku. Wyjątkowa pozycja Bergmana niczego nie zmienia. Dystrybucja w pięciu krajach „nordyckiej wspólnoty" pokrywa od biedy koszty produkcji tanich komedii, w których specjalizują się Duńczycy, ale każde większe zamierzenie jest już tylko chwalebnym przykładem ambicji i szczodrej pomocy państwa, ponieważ przynosi nieunikniony deficyt. Wysiłki zmierzające do przełamania izolacji podsumował Peter Cowie w odczycie, który w głównej mierze poświęcony był jednak piętnowaniu „skandynawskiego prowincjonalizmu". Angielski krytyk miał zapewne rację, ale sprawa nie jest taka prosta. Wydaje się bowiem, że ten „prowincjonalizm" to nie tylko słabość, ale także siła skandynawskiego kina. Próby dostosowania się do rynkowego standardu polegają na komercjalizacji: obca, kasowa gwiazda, porcja erotycznych śmiałości i kosmopolityczna formuła rozrywkowa. Rezultatem jest z reguły film drugiego rzutu, a to wysoka cena za obecność na ekranach świata. Czy jest inne wyjście? Bergman nie rezygnuje z własnej drogi, optymistycznego przykładu dostarcza także dyptyk Jana Troella „Emigranci" i „Nowa ziemia", którego dystrybucji podjęła się wielka firma amerykańska. Wreszcie sukces fińskiego filmu „Ziemia jest grzeszną pieśnią" – wszystko to świadczy o istnieniu potencjalnego zainteresowania. Należy zatem prowadzić długofalową politykę kształtowania przychylnej atmosfery; politykę kosztowną, ale stawką są unikalne wartości narodowej sztuki. Podnieść ludowe do ludzkości – pisał przed stu laty Norwid. Na tym właśnie polega istota problemu „przebicia się", który prędzej czy później staje przed każdą niewielką, ale ambitną kinematografię – także polską.

Tematy narodowe

Przegląd w Hanasaari udowodnił, że szansą Skandynawów pozostają tematy narodowe, zakorzenione w tradycji literackiej. Wysoko ponad przeciętność wybijał się przede wszystkim norweski film „Torowcy" (Rallarblod) Erika Solbakkena, ekranizacja jednego z wątków wielkiego cyklu powieści Kristofera Uppdala. Temat epicki: przechodzenie chłopów do przemysłu, kształtowanie się klasy robotniczej u progu stulecia. Jest w tym filmie szlachetny rozmach w ukazaniu związku człowieka z przyrodą, rytm fizycznej pracy, patos namiętności, umierania i narodzin. Pozbawieni ziemi wyrobnicy pracujący przy budowie kolei tworzą barwne środowisko, które z wolna uświadamia sobie wspólnotę interesów. Ostro przeciwstawieni przemysłowym pracodawcom i osiadłym, konserwatywnym chłopom, decydują się na strajk i odnoszą zwycięstwo, jedno z tych, które legły u podstaw ruchu związkowego.

Równie pełen rozmachu jest fiński film „Strzeżona wioska" (Vartioitu kylä), dojrzały artystycznie debiut Timo Linnasalo. Akcja rozgrywa się w roku 1944. W losach mieszkańców niewielkiej osady na północy, graniczącej ze Związkiem Radzieckim odbija się dramatyczna historia narodu znużonego wojną, zbuntowanego przeciw faszyzmowi, pragnącego odrodzenia. I tu obraz przyrody, bujnego skandynawskiego lata jest istotnym elementem dramaturgii. Ludzie czują zew ziemi, chcą pracować – żołnierze, którzy pilnują wioski, są także chłopami i coraz częściej zamieniają karabin na grabie czy widły. Styl filmu jest nieco hieratyczny, jak w ludowym teatrze, gdzie dramaty jednostek rozgrywają się nie w ukryciu, ale na oczach zbiorowości. Widowisko o dużej urodzie, mądre, pozwala wiele zrozumieć ze skomplikowanej historii Finlandii.

Na tym tle blado wypadły próby współczesnego tematu politycznego. Nowy film Jana Halldoffa „Chez nous" (tytuł jest nazwą kabaretu) dość niefortunnie posługuje się formułą klasycznego kryminału, aby odsłonić korupcję pod powierzchnią szwedz-

ciąg dalszy na str. 18

„Korzeń smutku", reż. Marianne Ahrne (Szwecja)

ciąg dalszy ze str. 17

kiego establishmentu. Młoda dziennikarka opisująca sprawę morderstwa striptizerki z porno-klubu staje wobec mafii, którą omija policja, ponieważ przestępcze powiązania obejmują zbyt wysoko postawione osobistości. „Brudne" pieniądze przekazywane do banków szwajcarskich wracają jako „czyste", a cała armia wyspecjalizowanych adwokatów czuwa nad legalnością tego rodzaju operacji. Pełen werwy dialog ośmiesza slogany używane niby zasłona dymna przez polityków i środki masowego przekazu. „Wolność słowa zwiększa się wraz ze wzrostem cen, ponieważ ludzie są niezadowoleni i trzeba pisać ostrzej. Jest więc w naszym interesie, aby ceny rosły" – tłumaczy z powagą szef wielkiej gazety. To próbka stylu, którego jednak film nie jest w stanie udźwignąć. W istocie nic nie zostaje dopowiedziane do końca. Wścibska dziennikarka ginie, sprawa ucicha i film kończy się równie enigmatycznie, jak się zaczął. Donikąd prowadzi też „Operacja Cobra" (Operasjon Cobra, reż. Ola Solum): odnosi się wrażenie, że znudzeni stabilnością swego życia Norwedzy lubią układanie rebusów. Przed paru laty powstał tam film „Żniwa" (Oss), próbujący odpowiedzieć na pytanie, co by było, gdyby nastąpił przewrót militarny i gospodarczy chaos. Tym razem pytanie brzmi: co by było, gdyby do przeciętnego domu norweskiego wdarli się palestyńscy terroryści planujący zamach na amerykańskiego sekretarza stanu. Okazuje się, że nic: sprawę biorą w ręce dzielne dzieci i za pomocą latawca oraz sanek udaremniają zamach. Proste.

Znacznie więcej do powiedzenia mają Skandynawowie na temat rzeczywistości dnia dzisiejszego, która nie jest tak bezkonfliktowa, jakby się mogło wydawać obserwatorowi z zewnątrz. Marianne Ahrne, aktorka praktykująca u Grotowskiego, od pewnego czasu także reżyserka, ukazuje w filmie „Korzeń smutku" (Frihetens murar) typowych Szwedów we współżyciu z napływającymi do kraju emigrantami. Film jest delikatny, bardzo kobiecy i wyraźnie zawęża pole obserwacji, ale nie brak mu bystrości. Dobroduszny Argentyńczyk heroicznie stara się przełamać izolację i szwedzką sztywność, nie zawsze z dobrym skutkiem. Niemniej powolny proces przemiany już się w tym społeczeństwie zaczął; dokumentuje go spora grupa filmów z ostatnich lat. „Korzeń smutku" warto byłoby pokazać przynajmniej na festiwalu gdańskim, bo są w nim sympatyczne akcenty polskie.

Równie interesujący jest duński film „W moim życiu" (Hanning mane) Bille Augusta. Zaczyna się jak beztroska komedia i niepostrzeżenie przekształca w gorzkie oskarżenie społeczeństwa dobrobytu, życia bez perspektyw, choć wśród dóbr materialnych, których wszechwładza pogłębia alienację jednostki. Nieco monotonna, jednak precyzyjna narracja odsłania etapy dezintegracji. Para młodych ludzi wkracza w małżeńskie życie z prospektami reklamowymi w ręku, ale nie ma w nich słowa o pustce, która ich czeka. Pierwsza załamuje się dziewczyna, samotna w standardowym „bliźniaku", skazana na milczenie między drzemiącym ze znużenia mężem i telewizorem. Potem otwierają się oczy chłopakowi. Jest robotnikiem w fabryce o imponującym zapleczu socjalnym, nieźle zarabia, ma zapewnioną emeryturę. Ale czy można spędzić życie łącząc zawsze tak samo dwa kable w ściance lodówki? Rozpaczliwej izolacji nie może zmienić ani pijaństwo w porno-klubie, ani zbiorowa wigilia w Armii Zbawienia. Film przynosi rozwiązanie równie pozorne, podyktowane rozpaczą: chłopak zaciąga się na statek, rzuca wszystko. Jest to tylko ucieczka – nic więcej.

Lokalne obsesje

Z tym współczesnym obrazem nieoczekiwanie koresponduje realistyczna rekonstrukcja lat Wielkiego Kryzysu w filmie Henninga Carlsena „Czy ktoś się zaśmiał?" (Hor, var der ikke en, som lo?). Ta sama beznadziejność, choć w scenarii autentycznej już nędzy, życia od jednej wypłaty zasiłku dla bezrobotnych do drugiej, marzeń o fajce i kubku kawy. Carlsen ciepło maluje portret swego bohatera, ale nie wychodzi poza ogólnikowy humanizm. Jeszcze krok, a byłby to film dużego formatu, na miarę „Głodu". którym przed kilkunastu laty wyrobił sobie pozycję. Dlaczego tym razem zatrzymał się w pół drogi?

Odpowiedź, jaka się nasuwa, ma charakter ogólniejszy i nie dotyczy tylko jednego filmu. Jeśli grzech prowincjonalizmu istotnie obciąża kino skandynawskie, przyczyn szukać należy nie w tematach, ale w sposobie ich ujęcia. Twórca filmu „Czy ktoś się zaśmiał?" nie walczy o widza, jakby z góry godząc się z faktem, że obejrzą go tylko koneserzy. Cyzeluje formę wedle zasad obranego stylu, ale jest to mistrzostwo akademickie, samo dla siebie. Podobnie Jakko Pakkasvirta w filmie „Poeta i muza" (Runoilija ja muusa): dba przede wszystkim o piękno malarskich kompozycji, ale nie próbuje wydobyć z biografii fińskiego poety Eino Leino treści uniwersalnych. Epoka ta sama co w „Dagny" i ta sama, niestety, sztywna ilustracyjność. „Kim jest ten młody człowiek przy fortepianie?... To Sibelius, utalentowany, prawda?": takie dialogi są cytatami z podręczników szkolnych. Gorzej jeszcze, gdy ta nowa odmiana akademizmu rodzi pretensjonalność. Powstają wówczas dziwaczne filmy, jak w krzywym zwierciadle odbijające tylko lokalne obsesje. W Hanasaari zaprezentował taki film Kjell Grede, który bez powodzenia próbuje zająć miejsce opuszczone przez Bergmana. „Moja ukochana" (Min älskade) łączy egzystencjalny motyw samotności z sennym surrealizmem Kafki, ale ten konglomerat pozbawiony jest artystycznej siły. Nawet skandynawska widownia wolała prościutką komedię o pierwszej miłości nastolatków, niewinną mimo frywolnego tytułu „Chcesz zobaczyć mój śliczny pępek?" (Vil du se min smukke navle?) – debiut Duńczyka Sorena Kragh-Jacobsena. Trudno mieć coś przeciwko takiemu „prowincjonalizmowi". Objawia się filmami średniego lotu, za to pełnymi wigoru, uczciwie odbijającymi codzienne życie. Tego rodzaju podskórny nurt niezbędny jest każdej zdrowej kinematografii.

ANDRZEJ KOŁODYŃSKI

20 lutego Jarosław Iwaszkiewicz obchodzi 85 rocznicę urodzin. Składając Pisarzowi najlepsze życzenia, piszemy o poświęconym mu filmie, zrealizowanym przez Jadwigę Zajičkową.

CZŁOWIEK Z PSEM

Jarosław Iwaszkiewicz: wybitny poeta, prozaik i dramaturg, prezes Związku Literatów Polskich, redaktor miesięcznika „Twórczość", poseł na Sejm. Na tym kończy się rejestr obiegowych informacji. O jakimkolwiek bohaterze powieści Iwaszkiewicza możemy powiedzieć więcej niż o nim samym, mimo iż autor już w tej chwili należy do historii naszej literatury. Nasz współczesny, jest jednocześnie częścią literackiej legendy okresu dwudziestolecia. A przecież ukazujące się obecnie książki Iwaszkiewicza są dla naszej kultury nie mniej ważne niż tamte,

dawne. Jedną z nich są na pewno wydane niedawno ,,Ogrody". Zauroczenie tą właśnie książką stało się impulsem dla powstania filmu o jej autorze. Pokazany w czasie świąt w programie telewizji film ,,Jarosław Iwaszkiewicz" rozpoczął tym samym swoje zapewne długie ekranowe życie.

Filmy dokumentalne rzadko mają więcej niż 30 minut. Film Jadwigi Zajićkowej o Jarosławie Iwaszkiewiczu trwa ponad godzinę – nudzić się na nim nie można ani przez chwilę. Większość zdjęć wykonano w Stawiskach, część pochodzi z bogatego archiwum WFD. Nie są to jednak tylko fotosy z oficjalnych wystąpień Iwaszkiewicza; oglądamy w filmie stary Kijów zdjęcia pisarza próbującego swoich sił na deskach scenicznych.

Początkowo autorka zamierzała zrealizować film o Iwaszkiewiczu na podstawie ,,Ogrodów". Mówi o tym tak: ,,Zawsze byłam miłośniczką twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, ale »Ogrody« zupełnie mnie zafascynowały. Kiedy jednak, na razie z maleńką ekipą, przyjechałam do Stawisk, zrozumiałam, że jest to jedyna okazja pokazania Iwaszkiewicza takim, jaki jest naprawdę. Poza tym urzekła mnie atmosfera tego domu hołdującego dawnym polskim tradycjom." Tak więc z pierwotnego pomysłu zachowały się tylko zdjęcia parku w Stawiskach, ukochanych sosen pisarza, łąk pełnych kwiatów i słońca przeświecającego przez gałęzie drzew. Te zdjęcia wykonane przez Jacka Mierosławskiego, muzyka Wojciecha Kilara

przeplatana fragmentami utworów Chopina i Szymanowskiego oraz wiersze Iwaszkiewicza recytowane przez Jerzego Kamasa sprawiły, że film stał się piękną poetycką wizją. Nie trzeba było na każdym kroku podkreślać wielkości Iwaszkiewicza. Wystarczyła atmosfera Stawisk przesiąkniętych jego poezją. Fragmenty liryczne splatają się z wypowiedziami pisarza o swoim życiu, o sztuce, o przemijaniu, o przyjaciołach. Iwaszkiewicz przegląda stare albumy, pokazuje nam zdjęcia rodzinne, w trakcie przypomina sobie zabawne zdarzenia, historyjki, wybucha śmiechem i jak dobry gospodarz domu, bawi również nas, widzów. ,,Jest świetnym gawędziarzem – mówi Jadwiga Zajićkowa – gdy przygotowaliśmy się do pierwszej rozmowy i Iwaszkiewicz zaczął opowiadać, po piętnastu minutach zorientowałam się, że wszyscy z zainteresowaniem słuchamy, a tymczasem nikt nie nagrywa. Zapomnieliśmy, że nie przyszliśmy tu na popołudniową kawkę, ale do pracy".

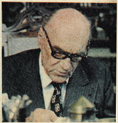
Znakomity gawędziarz, niezwykle pogodny człowiek. Takie wrażenie wyniosła z tych spotkań Jadwiga Zajićkowa i jej współpracownicy: Jacek Mierosławski, Janina Kurec i Halina Paszkowska. A my widzimy na ekranie spokojną i pełną wyrazu twarz człowieka z bruzdami i zmarszczkami, które pozostawił na niej czas. Człowiek ten siedzi w wielkim fotelu za biurkiem, spaceruje aleją parkową w towarzystwie psa, a czasami mówi do niego na przykład tak: ,,Nie masz pojęcia jak ja kochałem twojego ojca. Ciebie też kocham, ale tak zwyczajnie. Jak psa."

Takich obrazów znajdziemy w filmie najwięcej, ale są również rozmowy z córką pisarza – Marią, kilka razy miga twarz kierowcy i przyjaciela Iwaszkiewicza – pana Szymka, w końcu kamera przesuwa się po pokojach domu w Stawiskach i zatrzymuje na starych fotografiach, portretach, książkach, bibelotach. O każdej rzeczy właściciel umie zajmująco opowiedzieć, historię każdej dobrze zna. Pokazuje nam stare listy, zdjęcia przyjaciół, najczęściej już nieżyjących. ,,Pozostali mi tylko zstępni – mówi ze śmiechem – bo rówieśników właściwie nie mam". Zaraz po tym widzimy fragmenty unikalnych filmów z Marią Dąbrowską, Ludwikiem Hieronimem Morstinem, Julianem Tuwimem wyszperane przez Jadwigę Zajićkową w archiwum WFD.

O swojej twórczości Iwaszkiewicz mówi niewiele, natomiast z przyjemnością wspomina kilka filmowych wersji swych opowiadań; krótkie fragmenty z paru adaptacji również znalazły się w filmie. Oprócz tego fragmenty dwóch najlepszych sztuk: ,,Lata w Nohant" i ,,Maskarady". Tych kilka ujęć przypomina, że Jadwiga Zajićkowa zrealizowała film o wybitnym pisarzu i dramaturgu. Ale zaraz następuje zmiana kadru i znowu widzimy tylko człowieka z psem, przechadzającego się po alejce lub siedzącego przy śniadaniu. Ostatnie minuty filmu poświęcone są działalności Iwaszkiewicza na forum publicznym. Przemawia w Sejmie, wręcza bądź odbiera nagrody. To jego najbardziej oficjalne wcielenie. ,,Z pewnością nie pokazałam wszystkiego – mówi realizatorka. – Rzadko można spotkać człowieka mającego tak różnorodne życie i bogaty dorobek twórczy. 20 lutego pan Jarosław będzie przecież obchodził swoje 85 urodziny i 60-lecie działalności pisarskiej."

Poeta, prozaik, dramaturg. Dzięki filmowi Jadwigi Zajićkowej ilekroć wezmę do ręki jego książkę, przywołam obraz starego człowieka idącego aleją parkową i głaszczącego leb psa.

ANNA BŁASZKIEWICZ
Zdjęcia:
ARKADIUSZ SZYMAŃSKI



„MAMY JESZCZE PRAWO DO ISTNIENIA"

KORESPONDENCJA WŁASNA Z AUSTRII

W poprzedniej korespondencji z II Dni Filmu Austriackiego w Kapfenbergu (Film, nr 5) wspominałem o trudnej sytuacji, w jakiej od lat znajduje się kinematografia austriacka. Problem ten był motywem przewodnim tamtejszych dyskusji na temat stanu dzisiejszego i perspektyw nowego filmu, telewizji i jej pozycji względem kinematografii, ustawy o popieraniu filmów i dziennikarstwa filmowego.

Zacytowane w tytule tej korespondencji gorzkie słowa padły z ust jednego z reżyserów w czasie dyskusji o sytuacji austriackich filmowców. Są uzależnieni od producentów prywatnych i państwowych, głównie zaś od telewizji, która dyktując twórcom swoje warunki zmniejsza szanse realizacji filmów o odpowiednim poziomie artystycznym i ideowym. Większość filmów dla kin powstaje we współprodukcji z zagranicą i są to filmy komercyjne. Dyskutanci przypominali, że przede wszystkim filmy kinowe świadczą o randze kinematografii w kraju. A ta dziedzina produkcji przedstawia się katastrofalnie. W początkach lat sześćdziesiątych powstawało jeszcze ponad 20 filmów dla kin – część z nich we współprodukcji z RFN. Potem zaczął się spadek produkcji filmów – także dokumentalnych, oświatowych, animowanych. Z materiałów opracowanych przez Centralny Urząd Statystyczny Austrii wynika, iż w 1977 roku wyprodukowano dla kin:

- filmów długometrażowych – 7
- krótkometrażowych – 189
- reklamowych – 29

Dla TV:

- filmów fabularnych długometrażowych – 207
- krótkometrażowych – 315
- reklamowych – 1049
- specjalnych (przemysłowe, instruktażowe, lekcyjne, naukowe) – 164

W roku 1977 tylko 10 procent kosztów globalnej produkcji przypadło na filmy kinowe.

Dane powyższe wskazują, że telewizja jest największym producentem filmów w Austrii. Nieliczne prywatne czy półpaństwowe wytwórnie działają prawie wyłącznie na zlecenie telewizji i muszą akceptować jej warunki. Filmowcy twierdzą, iż wskutek monopolistycznej roli telewizja może wywierać na nich nacisk, zarówno kiedy chodzi o wybór tematu, jak i realizację. Nie ma ostatnio jakiegokolwiek programu produkcji filmowej TV. To wszystko sprawia, że brakuje filmów artystycznie dojrzałych, krytycznych, zaangażowanych, które by odzwierciedlały choć w części rzeczywistość kraju.

Fragment wywiadu z reż. Götzem Hagmüllerem, twórcą filmu „Kanga Mussa", wiceprezesem Związku Twórców Filmowych Austrii (Neue Zeitung, 16 XI 1978):

„– Filmy telewizyjne »Chory« i »Posłuszny« przyniosły Panu – oprócz opinii filmowca podejmującego krytykę społeczną – natychmiastowe zwolnienie z austriackiej telewizji.

– Zgadza się. Zostałem zwolniony bez podania jakichkolwiek powodów i od trzech lat obowiązuje mnie w telewizji niemalże zakaz wykonywania zawodu. Były wprawdzie w tym okresie pewne rozmowy, złożyłem kilka propozycji, nie otrzymałem jednak żadnego zamówienia".

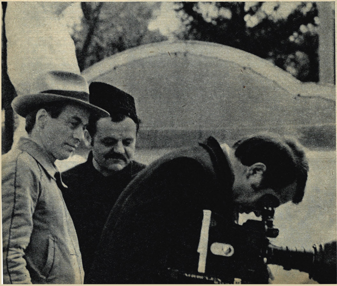
W zmianie tej sytuacji twórcy i działacze zrzeszeni w Związku Twórców Filmowych widzą jedną z zasadniczych możliwości uzdrowienia rodzimej kinematografii. W rezolucji uchwalonej na zakończenie Dni i skierowanej do generalnego intendenta austriackiej telewizji, a przekazanej do wiadomości rzecznikom prasowym wszystkich partii politycznych czytamy:

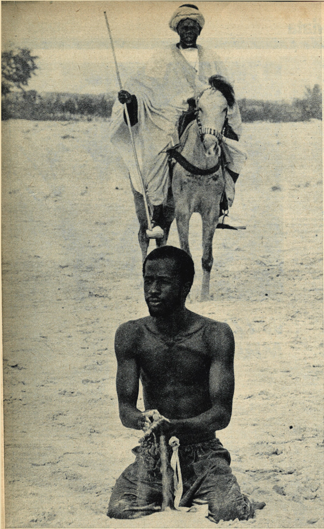
„Niezbędne środki zaradcze dla zmiany katastrofalnej sytuacji produkcji filmowej musi przede wszystkim znaleźć sama telewizja. Jako instytucja publiczna jest ona do tego zobowiązana mocą obowiązujących ją ustaw. Środki te muszą służyć prawdziwemu i szerokiemu naświetlaniu austriackiej rzeczywistości. Postulat ten jest w zgodzie z ostatnimi badaniami opinii publicznej, z których wynika, iż społeczeństwo wyraża życzenie mocniejszego uwzględniania w programach telewizyjnych jego życia codziennego. Dlatego żądamy ożywienia zaniedbanych od lat dziedzin produkcji filmów dokumentalnych i fabularnych. Dla podniesienia poziomu filmów niezbędna jest zmiana warunków produkcji. Dlatego żądamy prawa głosu dla twórców filmowych przy wyborze producenta, ustalaniu budżetu i czasokresu realizacji filmu, a także wglądu do kalkulacji kosztów".

Ponadto w rezolucji postuluje się, aby filmy telewizyjne, często kosztowne, nie znikały po jednej lub dwóch emisjach w archiwach telewizji, lecz mogły być wyświetlane w kraju i za granicą na przeglądach, w kinach studyjnych, klubach, szkołach, itp.; by zrealizowane w koprodukcji z telewizją filmy kinowe były wyświetlane na małym ekranie nie wcześniej niż po dwóch latach po premierze kinowej; by telewizja finansowała częściowo produkcję filmów kinowych.

Radykalną zmianę sytuacji austriackiego filmu może – zdaniem twórców i działaczy – przynieść tylko ustawa o popieraniu filmów (Filmförderungsgesetz). Austria należy do nielicznych

Wolfgang Lesowsky (z lewej): „kino austriackie otrzymuje za dużo żeby umrzeć, za mało żeby żyć"





Götz Hagmüller, twórca filmu „Kanga Mussa" (zdjęcie), jest od trzech lat bojkotowany przez TV

krajów europejskich (obok Luksemburga i Monako), które takiej ustawy nie mają. W kwietniu 1970 roku kanclerz Bruno Kreisky oświadczył: „Ustawa o popieraniu filmów musi stworzyć potrzebną bazę nowo powstającemu filmowi austriackiemu". Od tego czasu minęło prawie dziewięć lat, a filmowcy nie doczekali się realizacji tej zapowiedzi. Wielu z nich znalazło pracę za granicą lub zmieniło zawód. Stworzone przy ministerstwie nauki i sztuki prowizorium w postaci funduszu popierania filmu nie rozwiązuje sprawy. Roczne subwencje ministerstwa są śmiesznie niskie: 13–15 milionów szylingów (w przybliżeniu milion dolarów) na około 20 projektów filmowych; ostatnio i te sumy nie zostały wykorzystane, bowiem – jak stwierdził przedstawiciel ministerstwa – „nie było dość projektów zasługujących na poparcie". W bieżącym roku subwencja ma wzrosnąć o dodatkowe 30 milionów szylingów. Złośliwi twierdzą, iż ma to być jednorazowa – „kiełbasa wyborcza", gdyż w tym roku odbywają się wybory do parlamentu austriackiego.

Reżyser i scenarzysta Wolfgang Lesowsky w artykule pt. „Za dużo, żeby umrzeć, za mało, żeby żyć" przypisuje winę za odwlekanie uregulowania tej ważnej sprawy „biurokracji władz i urzędów, nieudolności polityków kulturalnych w dziedzinie problematyki filmowej", ale także „brakowi jednomyślności twórców". O tym, iż ci ostatni nie tworzą zwartego środowiska, które mogłoby przeprowadzić realizację swych życiowych postulatów, świadczy najlepiej fakt, iż tylko około 90 filmowców zrzeszonych jest w Związku Twórców Filmowych.

W liście otwartym do kanclerza oraz ministrów oświaty i sztuki, handlu i finansów, napisanym po I Dniach Filmu Austriackiego, tenże reżyser apeluje: „Wzywam panów, żebyście wreszcie skończyli z tą śmieszną i przykrą farsą wokół filmu austriackiego i stanowczo zajęli się uchwaleniem ustawy o popieraniu kina, ustawy, która uwzględniałaby także potrzeby twórców filmowych".

Apel pozostał dotychczas bez echa. Ciekawe, jaki los spotka rezolucję uchwaloną podczas ostatnich Dni, w której między innymi postuluje się zwiększenie subwencji, przeznaczenie części z nich na scenariusze, demokratyzację systemu rozdziału środków przez przyznanie twórcom filmowym prawa współdecydowania oraz podawanie do publicznej wiadomości informacji o konkretnych decyzjach. Wreszcie żąda się, aby subwencje nie były ukrytą formą popierania prywatnych czy państwowych wytwórni, ale żeby – przy odpowiedniej kontroli – postawiono je do dyspozycji twórców. Wszystkie te postulaty – zdaniem autorów rezolucji – powinny stanowić podstawowe zasady przyszłej państwowej ustawy o popieraniu filmu, którą trzeba uchwalić w jak najkrótszym czasie.

Do walki o realizację postulatów twórców zawartych w omówionych rezolucjach, włączyła się aktywnie sekcja filmowa i telewizyjna związku zawodowego sztuki, środków masowego przekazu i wolnych zawodów. Jakie będą jej wyniki, okaże najbliższa przyszłość. Czy uzdrowią kinematografię austriacką? To zależy w dużej mierze od samych twórców, od ich solidarności i energii.

Dużą pomocą mogłyby stać się środki masowego przekazu, głównie prasa. Ale i tu sytuacja nie jest wesoła. Na 23 dzienniki jedynie trzy zajmują się regularnie filmem, a nawet mają swoje działy filmowe. Krytycy i dziennikarze filmowi skarżą się na duży nacisk wydawców, prasy, którzy z reguły żądają krytyki filmu z punktu widzenia estetyki, nigdy zaś ideologii. Dziennikarze nie mają możliwości dokonywania szczegółowej, krytycznej analizy ważnych filmów. Nie ma publicystyki filmowej, nikt nie interesuje się problemami produkcyjno-ekonomicznymi. O tym, ile miejsca w dodatku ilustrowanym poświęca się danemu filmowi, decyduje nie wartość filmu i nie wartość tekstu, lecz atrakcyjny kolorowy fotos. Niektórzy wydawcy nie godzą się na pisanie o filmach, których szeroka publiczność nie zobaczy, stąd czytelnicy austriaccy nie są zorientowani w sytuacji kina światowego.

Nie ma tu wreszcie jakiegokolwiek pisma filmowego przeznaczonego dla masowego widza.

JERZY WITTEK

WYZNANIE MIŁOŚCI

Powrót do współpracy z Jewgienijem Gabryłowiczem, scenarzystą „Monologu", stworzył Ilji Awerbachowi szansę podjęcia tam tylko zasygnalizowanych wątków „genealogii inteligenckiej". I rzeczywiście, to, co było zaledwie akcentem proszącym się o rozwinięcie, znalazło pełny wymiar w „Wyznaniu miłości" opartym na autobiograficznej powieści Gabryłowicza „Cztery czwarte". Niech nas nie zmyli brzmienie tytułu sugerujące jakby przynależność do standardowej twórczości, gdyż jego sens jest wieloznaczny i przewrotny. Wprawdzie nicią przewodnią filmu Awerbacha pozostaje romans pary niecodziennej, ludzi tak bardzo od siebie różnych (i zarazem tak bardzo sobie potrzebnych), przecież rozgrywa się on na tle doniosłych wypadków historycznych i politycznych, które swoiście przypominają o wzajemnych relacjach jednostki i ogółu. Owo „wyznanie miłości" odnosi się tyleż do Ziny i Filipka, co i do życia samego, z jego urodą i goryczą, nadziejami i rozczarowaniami.

„Wyznanie miłości" to bardzo szczególna próba dopisania autorskiej glossy do rodowodu radzieckiej inteligencji; bynajmniej nie epicka i sztalugowa, lecz właśnie, jak to bywało u Awerbacha, intymna i kameralna. Kiedy w prologu siwowłosy Filipek przynosi do szpitala swej towarzyszce życia oczekiwaną książkę, mającą zamknąć sens przebytej wspólnie „drogi przez mękę", staruszka zdziwiona jest cienkością tomiku: „przecież tyle przeżyliśmy". To określenie doskonale przystaje do metody przyjętej przez Gabryłowicza i Awerbacha: mówić o roli inteligencji od dni rewolucji, formowania się nowej rzeczywistości aż po dobę dzisiejszą, bez rozbudowywania jednak tematu wszerz, a w głąb. W tle migają więc tylko obrazy paniki w przededniu pierwszej światowej wojny, surowe epizody z ery robotniczej dyktatury; z detali wnioskować można o stopniowej rekonstrukcji normalnego życia nie tylko w małym pokoiku Ziny i Filipka, rekonstrukcji aż po wojenny wstrząs, który rozdziela ich znów na dłużej. Potem nieefektowny, bez róż i fanfar powrót z frontu i klejenie wszystkiego od początku. Lecz historia nigdy nie pojawia się tutaj na planie pierwszym: przefiltrowuje się tylko przez biografię niezwyczajnych bohaterów.

Są oni niezwyczajni w pojedynkę i w życiowym duecie. On – najpierw idealizujący anarchista, bardziej z niedoświadczenia i środowiskowej mody niż z wyboru; ona – pozostawiona swemu losowi po śmierci męża w wirze rewolucji. On – wiecznie niezorganizowany, człowiek pióra, niezgrabny i życiowo niezaradny, ona – cierpliwie matkująca każdemu etapowi jego kariery – najpierw dziennikarza i reportażysty, potem pisarza. Można byłoby dalej kontynuować wyliczanie przeciwieństw i wzajemnie przyciągających ich cech, zwłaszcza że każda epoka, poczynając od zimnych, głodnych i niespokojnych dni tuż po rewolucji, poprzez małą stabilizację lat NEP-u i epokę romantycznego rozmachu „wielkiego życia" lat trzydziestych, kreowała ich mimowolnie na innych ludzi. Zanim dobili do bram srebrnej starości mieli więc poza sobą nie tylko dziejowe burze: również ich osobiste życie układało się w zygzaki dialektycznych przeciwieństw.

Role Filipka i Ziny napisane pięknie i dojrzale, dostały się wybornym aktorom: Jurijowi Bogatyriewowi i Ewie Szykulskiej, która – podkreślam to z całą satysfakcją – jest nie tylko stylowa, aie po prostu znakomita. Nic z łatwego ilustratorstwa „procesu historycznego" i „typowej biografii pokolenia". Nic z podniosłości i sztucznego patosu, nic z obligującej i usztywniającej reprezentatywności, jakiej można byłoby się obawiać słysząc o zamiarze reżysera. Awerbach najwyraźniej zdyskontował raz jeszcze dobre doświadczenia z lekcji „Monologu": ściszenie i intymność dialogu z odbiorcą (na tematy zbyt ważne, by przekazywać je językiem „jak ubiór co sparciał") daje mocny efekt emocjonalny. Wtłoczenie w kameralne ramy dziejów pewnego małżeństwa mnogości historycznych zdarzeń podniosło temperaturę intensywności doznań: przez cały film mamy do czynienia z nieustannym przechwytywaniem pałeczki, raz przez historię, raz przez bohaterów.

Dzieje radzieckiego społeczeństwa nie układają się tu niczym ilustracje gazetki ściennej, tak jak losy Ziny i Filipka nie wpasowują się bynajmniej w dziejowe ramy na zasadzie dobrze wyciętych fotografii. Nici przecinają się i czasem gubią, bowiem istotne jest nie tyle ścisłe ich współgranie, co końcowy efekt. To kapitalna prawda „Wyznania miłości" Awerbacha: społeczeństwo dyskontuje zawsze własną moralną i etyczną dojrzałość jednostek żyjących w tej zbiorowości, niezależnie od tego, czy są one świadome łączącej je z otoczeniem więzi. Filipek żyje przez czas długi jakby poza historycznymi wypadkami, kontemplując w pamięci swoją pierwszą bardziej dziecięcą niż młodzieńczą miłość na parostatku płynącym w przededniu wojny z Wenecji do Odessy. Ten leitmotiv dziewczynki ze statku prześladuje bohatera zresztą do końca: jest w nim bliżej nie określona tęsknota za wyidealizowanym czasem przeszłym, a zarazem odzwierciedla się w nim przeświadczenie o trudnej do przecenienia wadze naszych intymnych, wewnętrznych doświadczeń dla całej sfery zewnętrznej aktywności. Ta ostatnia refleksja pozostaje bardzo à propos wymowy całego filmu, który zdaje się być dedykowany nieuchwytnym emocjonalnym czynnikom, przesądzającym ostatecznie to, że życie staje się twórcze i pełne, godne człowieczego miana lub pozostawia niedosyt i gorycz niespełnienia.

Uroda „Wyznania miłości" bierze się z odważnego i subtelnego zarazem wkroczenia w świat duchowy jednostkowych bohaterów, wielkich-małych współtwórców, liczącej już kilka dziesięcioleci historii nowego społeczeństwa. Gabryłowicz i Awerbach nie szukali dziejowej roli Ziny i Filipka, lecz smaku ich życiowej przygody; przeświadczeni, że w niej właśnie zawiera się ważna część tego, co zwie się doświadczeniem ogólnym. I rzeczywiście: tak jak dla bohatera określone epoki nierozłącznie kojarzą się z konkretnymi sytuacjami, o nieprzeciętnej intensywności kolorytu lokalnego (noc u zawiadowcy stacji przerwana wtargnięciem „młodej pary", wakacje na Krymie z „niezapomnianym tangiem" czy noc w stepie z „bohaterami współzawodnictwa"), tak z filmu Awerbacha wynosi się te emocjonalne znaki, symptomy atmosfery i stylu życia, które – wprawdzie nie wprost – kreślą ramy społecznej historii.

Ewa Szykulska (Zina) i Jurij Bogatyriew (Filipek)

Tak jak prywatne życie Filipka i Ziny nie było bezkonfliktowe, tak i owa „droga przez mękę", o ileż zwyczajniejsza od Tołstojowskiej odbija złożone fazy wrastania inteligencji w jej nowe ramy. Gdy w finale oglądamy parę siwowłosych ludzi emanujących mądrym spokojem i pogodzonych ze swą przeszłością, trudno uwierzyć, jakie dzieliły ich przeciwieństwa i ile wydarzyło się w ich życiu. Opiekuńcza Zina nieraz opuszczała dom Filipka, zapowiadając, że to po raz ostatni, kochając na swój sposób utalentowanego nieudacznika, nie potrafiła się oprzeć przelotnym porywom serca. Otrzymaliśmy jeszcze jeden niestereotypowy, pasjonujący kobiecy portret, nawiązujący swą obyczajową śmiałością do tego, co przyniosła ostatnia fala w kinie radzieckim. Do filmów, które nie rezygnując z obrony zawiłej dialektyki wyborów współczesnych heroin, uzmysławiają w istocie także złożoność ludzkich więzi. Przez losy bohaterów „Wyznania miłości" przebija mądra i piękna afirmacja życia wraz z jego niespodziankami, paradoksami i nieobliczalnymi układami – postawa autorska, jaką poznaliśmy już w „Monologu". Filozofia nie uproszczonego i nie zbanalizowanego optymizmu, czerpiącego z wiary w logikę życia i autentycznego przeświadczenia o sile ludzkich uczuć zdolnych tworzyć alternatywę dla biegu świata.

Być może tam, gdzie żywioł epicki domagał się swych oczywistych praw, „Wyznanie miłości" objawia słabsze punkty, rekompensuje je jednak doskonałością barwnych epizodów, finezyjnością psychologicznego rysunku i dojrzałą życiową prawdą. Połączenie sił nestora kadry scenarzystów (duchem jednak młodego, bo najlepiej współpracującego od lat z Panfiłowem i Awerbachem) oraz szczególnego talentu jednego z najciekawszych dziś twórców nowego kina radzieciego, bliskiego nam w stawianiu pytań i kreśleniu dylematów moralnych, przyniosło dokonanie, o którym można dyskutować bez taryfy ulgowej.

WOJCIECH WIERZEWSKI

OBJAŚNIENIJE W LUBWI, reż. Ilja Awerbach, ZSRR

ZMORY

POLSKA, 1978

Reżyseria i dialogi: WOJCIECH MARCZEWSKI. Scenariusz na motywach powieści Emila Zegadłowicza: Paweł Hajny. Zdjęcia: Wiesław Zdort. Muzyka: Zygmunt Konieczny. Scenografia: Zbigniew Werpechowski. Kierownictwo produkcji: Wanda Wojnar-Iliew. Wykonawcy: Piotr Łysak (Mikołaj Srebrny), Tomek Hudziec (Mikołaj jako dziecko), Bronisław Pawlik (ojciec), Teresa Marczewska (matka), Hanna Skarżanka (babka), Maria Chwalibóg (ciotka), Janusz Michałowski (wuj), Wiktor Sadecki (dyrektor szkoły), Stanisław Igar (Ptaszycki), Michał Pawlicki (katecheta), Jan Nowicki (Chwostek), Tomek Koca i Bogdan Koca (Marecki), Teresa Budzisz-Krzyżanowska (Wysocka) i inni. Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „Tor". Barwny. Czas wyświetlania: 103 min.

Adaptacja opublikowanej w roku 1935 powieści Emila Zegadłowicza, którą uznano wówczas za skandal obyczajowy. Sugestywna historia inicjacji gimnazjalisty poddanego rygorom skostniałego systemu szkolnego w zaborze austriackim.

CUDOWNY KWIAT

ZSRR, 1977

Reżyseria: IRINA POWOŁOCKA. Scenariusz: Natalia Riazancewa. Zdjęcia: Aleksander Antipienko. Muzyka: Edison Denisow. Scenografia: Konstantin Zagorski. Wykonawcy: Ałła Demidowa (czarownica), Lew Durow (kupiec), Aleksiej Czernow (starzec), Marina Iljiczewa (Alenuszka), Aleksander Abdułow (książę), Walentin Gnieuszew (Jegorka), Olga Korytkowska (Arina), Jelena Wodołazowa (Akulina) i inni. Produkcja: Centralna Wytwórnia Filmów Dziecięcych i Młodzieżowych im. Maksyma Gorkiego. Barwny. Opracowany w polskiej wersji językowej. Reżyseria dubbingu: Henryka Biedrzycka. Bez ograniczenia wieku. Czas wyświetlania: 67 min. Tytuł oryginalny: „Alenkij cwietoczek".

Osnuta na bajce dziewiętnastowiecznego pisarza rosyjskiego Siergieja Aksakowa opowieść o królewiczu zaklętym w leśne straszydło i ocalonym dzięki miłości dzielnej Alenuszki. Piękne zdjęcia Aleksandra Antipienki.

ŚMIERTELNY POŚCIG

FRANCJA – WŁOCHY, 1976

Reżyseria: SERGE LEROY. Scenariusz na podstawie powieści „Shattered" K. R. Dwyera: Christopher Frank i Serge Leroy. Zdjęcia: Walter Wottitz, Jacques Assuérus, Patrick Morin. Muzyka: Claude Bolling. Wykonawcy: Jean-Louis Trintignant (Alex), Mireille Darc (Nicole Letessier), Bernard Fresson (Fabio), Adolfo Celi (inspektor Boetani), Richard Constantini (Marc) oraz Francesco Bendetti, Angela Goodwin, Ennio Groggia i inni. Produkcja: Viaduc Productions – Trianon Productions (Paryż) – PIC (Rzym). Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania:101 min. Tytuły oryginalne: „Les passagers"; „Viaggio di paura".

Dramat sensacyjny przypominający nieco „Pojedynek" Stevena Spielberga. Bohater jadący samochodem z Rzymu do Paryża ścigany jest przez tajemniczą ciężarówkę.

Magazyn ilustrowany FILM. Tygodnik. REDAKCJA: Puławska 61, 02-595 Warszawa Tel.: centrala 45-40-41 w. 112. RADA REDAKCYJNA: Maria Kornatowska, Jerzy Kossak, Alicja Kuczyńska, Marian Kuszewski, Stanisław Stefański, Wojciech Wierzewski, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. ZESPÓŁ REDAKCYJNY: Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziłło, Bogumił Drozdowski, Bożena Janicka, Zbigniew Klaczyński (red. nacz.), Andrzej Kołodyński, Krzysztof Kreutzinger, Aleksander Ledóchowski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Janusz Skwara (z-ca red. nacz.), Oskar Sobański, Tadeusz Sobolewski, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński (sekr. red.), Jerzy Trafisz, Jerzy Wittek (z-ca red. nacz.), Bogdan Zagroba. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Maciej Żbikowski. FOTOREPORTERZY: Jerzy Kośnik, Roman Sumik. REDAKCJA TECHNICZNA: Iwona Karczmarczyk, Alina Wiślicka. REDAKCJA NIE ZWRACA rękopisów nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania. WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel.: centrala 25-72-91 i 92. INFORMACJI O WARUNKACH PRENUMERATY udzielają oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch" oraz urzędy pocztowe. Cena prenumeraty rocznej wynosi 260 zł. Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę, która jest o 50% droższa od prenumeraty krajowej, przyjmuje Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-958 Warszawa, konto PKO nr 1531-71 w terminach: – do 25 listopada na styczeń, I kwartał i I półrocze roku następnego i na cały rok następny; do dnia 10 miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty na pozostałe okresy roku bieżącego. SPRZEDAŻ EGZEMPLARZY zdezaktualizowanych na uprzednie pisemne zamówienie prowadzi Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch" Towarowa 28, 00-839 Warszawa. Skład tekstów techniką „LINOTRON 505 TC". DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa. INDEKS: 35605 ISSN – 0137 – 463 X
ZDJĘCIA: R. Antoniewicz; J. Kośnik; W. Łączyński, S. Sachno; L. Sorell; R. Sumik; A. Szymański; Bruce Mc Broom; CAF; Centralna Wytwórnia Filmów Dziecięcych i Młodzieżowych im. Maksyma Gorkiego; Cinéma 78; Ciné Revue; FFdabel; Kino; PRF „Zespoły Filmowe"; The Academy of Motion Picture Arts and Sciences; UPI; Viaduc Productions – Tranon Productions; ZRF; arch. Numer przekazano do drukarni 5 II 1979. Zam. 147. C-83

Kinorama

FAKTY

Jean-Jacques Annaud („Czarne i białe w kolorze") pracuje nad filmem „Le Bourrin". W żargonie piłkarskim słowo to oznacza kogoś o wielkim temperamencie, lecz niezdolnego do kalkulacji. Takim człowiekiem na boisku i w życiu jest bohater, którego gra Patrick Dewaere. Trafi do więzienia, ale zostanie zwolniony na czas mistrzostw piłkarskich i zdoła dowieść swej niewinności. *Chcę w komediowej formie ukazać przykre skutki sławy* – mówi reżyser.

★

Miguel Littin planuje realizację filmu „Wdowa po Montielu" (La Vidua de Montiel) w Meksyku, z udziałem Geraldine Chaplin.

★

Leonid Kurawlow („Afonia") występuje w dwóch komediach muzycznych. W filmie Władimira Grammatikowa „Chodził pies po peronie" gra sympatycznego nieudacznika, któremu nie wiedzie się ani w domu, ani w pracy. W drugim – „Póki marzenie odbiera rozsądek" – jest prowincjonalnym diakiem opiekującym się młodym poetą, próbującym lotu balonem (akcja toczy się u progu wieku). Realizatorem filmu jest Jurij Gorkowienko.

★

W Japonii jest 2393 kin (o 30 mniej niż w roku ubiegłym), w tym 281 w Tokio i 104 w Yokohamie. 691 kin (o 19 więcej niż w roku ub.) wyświetla wyłącznie filmy zagraniczne, 1136 japońskie, pozostałe zmieniają program w zależności od kasowych perspektyw filmu.

★

Alicja Jachiewicz jest partnerką młodszego debiutanta, **Dirka Waegera (oboje na zdjęciu),** w filmie „Poszukiwacze skarbów", który realizuje w studiu DEFA Bernhard Stephan. Bohater komediowej opowieści jest operatorem koparki, który marzy o znaleziskach archeologicznych na miarę Schliemanna – odkrywcy Troi.

Fot. FFdabei

Fot. The Hollywood Reporter

Diana Ross

Śpiewała jako kilkunastoletnia dziewczyna w zespole czarnych koleżanek ze szkoły; nazwały się „Supremes" i zdobyły popularność po sukcesie płyty z roku 1964. W cztery lata potem grupa nazywała się już „Diana Ross i Supremes", a indywidualność znakomitej piosenkarki i aktorki potwierdził na ekranie film „Lady śpiewa bluesa". Obecnie gra Dorotę w „murzyńskiej" wersji „Czarodzieja z Oz" Sidneya Lumeta, ale nadal źródłem jej sławy są występy estradowe.

REALIZACJE

Stary fantasta i dzieci

W rokokowym saloniku herbaciarni przy rue Rivoli w Paryżu sir Laurence Olivier (71 lat) dzieli się swymi (zmyślonymi) wspomnieniami z okresu, gdy był ambasadorem w Lichtensteinie i gdy odnosił miłosne sukcesy w Wenecji. Jego słuchacze to dwójka dzieci: trzynastoletnia Amerykanka, uważająca starszego pana za absolutnie „fantastycznego" i jej rówieśnik, Francuz nieco zazdrosny o siwowłosego opowiadacza barwnych historyjek.

Gdy Laurence Olivier podnosi do ust swą filiżankę z czekoladą, natychmiast zaczyna się krzątanina około trzydziestu osób. Uczestniczą one w realizacji nowego filmu autora „Żądła", George Roy Hilla, „Romansik" (Petit Romance). Reżyser woła „stop", a dzieci wybuchają śmiechem: Laurence Olivier nienawidzi czekolady i natychmiast zaczyna się straszliwie wykrzywiać.

Michel Braudeau, reporter paryskiego tygodnika „L'Express" pisze, że szekspirowski aktor zgodził się zagrać Juliusza Santorina, bohatera powieści Patricka Cauvina „E=mc², mon amour" Starszy pan spotyka w czasie spaceru dwójkę niezwykle uzdolnionych dzieci; Amerykankę Lauren (Diane Lane) i Francuza Daniela (Thelonious Bernard). Scenariusz „Romansiku" nie naruszył delikatnej, pełnej humoru tkanki książki Cauvina. Daniel, syn taksówkarza z La Garenne namiętnie uwielbia kino amerykańskie, a zwłaszcza Roberta Redforda. Lauren, mieszka w najlepszej, najelegantszej dzielnicy Paryża – Passy, w pięknym, nowoczesnym mieszkaniu. Jej ojciec jest prezesem francuskiej filii koncernu I T T, matka (Sally Kellerman) to płocha i światowa kobieta. Rodzice są zupełnie zdezorientowani i zaniepokojeni, gdy widzą, że Lauren w wolnych chwilach czyta „Wprowadzenie do metafizyki" Heideggera. Genialne dzieci spotykają się przypadkowo w Vauxle-Vicomte. Chłopiec zwiedza zamek wraz ze swą klasą, dziewczynka obserwuje realizację filmu reżyserowanego przez kochanka matki. Daniel Michon stwierdza, że młodziutka Amerykanka jest czarująca, żyje światem kinowej fikcji, a w dodatku nosi to samo imię co Lauren Bacall. „Nazywaj mnie Bogey" – proponuje dziewczynce. Lauren, znudzona matką i jej zalotnikiem, z zachwytem przyjmuje towarzystwo Daniela.

Jednak życie genialnych dzieci nie jest zbyt różowe. Muszą słuchać dorosłych, choćby owi dorośli mieli niskie wyniki w teście na inteligencję. Na szczęście jednak spotykają dorosłego, który może uchodzić za jeszcze większego dziwaka, niż one. Julius Santorin, niestrudzony łgarz, a w dodatku kieszonkowy złodziej w wielkim stylu, pomoże im w realizacji ich pragnień – ucieczce do Wenecji, pocałunkach pod mostem Westchnień. Później jednak życie (życie ich rodziców) rozdzieli parę młodych zakochanych.

Yves Rousset-Rouard, producent trzech „Emmanuell" i „Dróg na Południe" Josepha Loseya, nie żałuje, że nabył prawa sfilmowania książki „E=mc²". Realizuje film francuski za 25 milionów dolarów pod kierunkiem tak znakomitego reżysera jak George Roy Hill.

– *Nie wiem, co będę robić później* – mówi Thelonius Bernard. – *Na pewno jednak nie zostanę aktorem. Ona* (pokazuje na Dianę) *chce być gwiazdą.*

Życie różni się od ekranowej rzeczywistości. Ojciec Theloniousa jest informatykiem w Paryżu, a ojciec Diany nowojorskim taksówkarzem. Diana, która liczy sobie 13 i pół roku ma już za sobą kilkuletnią karierę aktorską. Zaczynała ją jako sześcioletnia dziewczynka w teatrach „off-off-Brodway". Czy robi na niej wrażenie fakt, że gra wraz z Laurence Olivierem? Absolutnie nie: *Jestem z tego dumna, ale nie odczuwam żadnej tremy. To po prostu tylko wybitny aktor.* Kiedy ma się 13 lat jest się poważnym. A słynna scena końcowego pocałunku na gondoli, którą będą kręcić za kilka dni? Thelonious wzrusza ramionami: *W tym wieku nie można być naprawdę zakochanym.* Diana jest odmiennego zdania, ale bawi ją co innego: *Najbardziej czekam na scenę, kiedy Thelonious wpada do wody.*

Laurence Olivier — Fot. Kino

SPOTKANIA

Niebezpieczna zabawka

Popularna aktorka Marlène Jobert wróciła do Paryża z Włoch.

– *Grałam tam* – powiedziała w wywiadzie dla „Le Figaro" – *w filmie, którego tytuł brzmi „Zabawka". Nie, ta zabawka to nie podarunek pod choinkę, lecz rewolwer, który kupił mój ekranowy mąż (Nino Manfredi). Reżyser Giuliano Montaldo z typowym włoskim humorem traktuje aktualne problemy przemocy i prawa do samoobrony.*

Nino Manfredi i Marlène Jobert w filmie „Zabawka" — Fot. Ciné Revue

Moje dalsze plany? Właśnie skończyłam nagrywać płytę. Zarejestrowałam na niej wiersze Préverta z muzyką Cosmy.

Kinorysunki Chodorowskiego